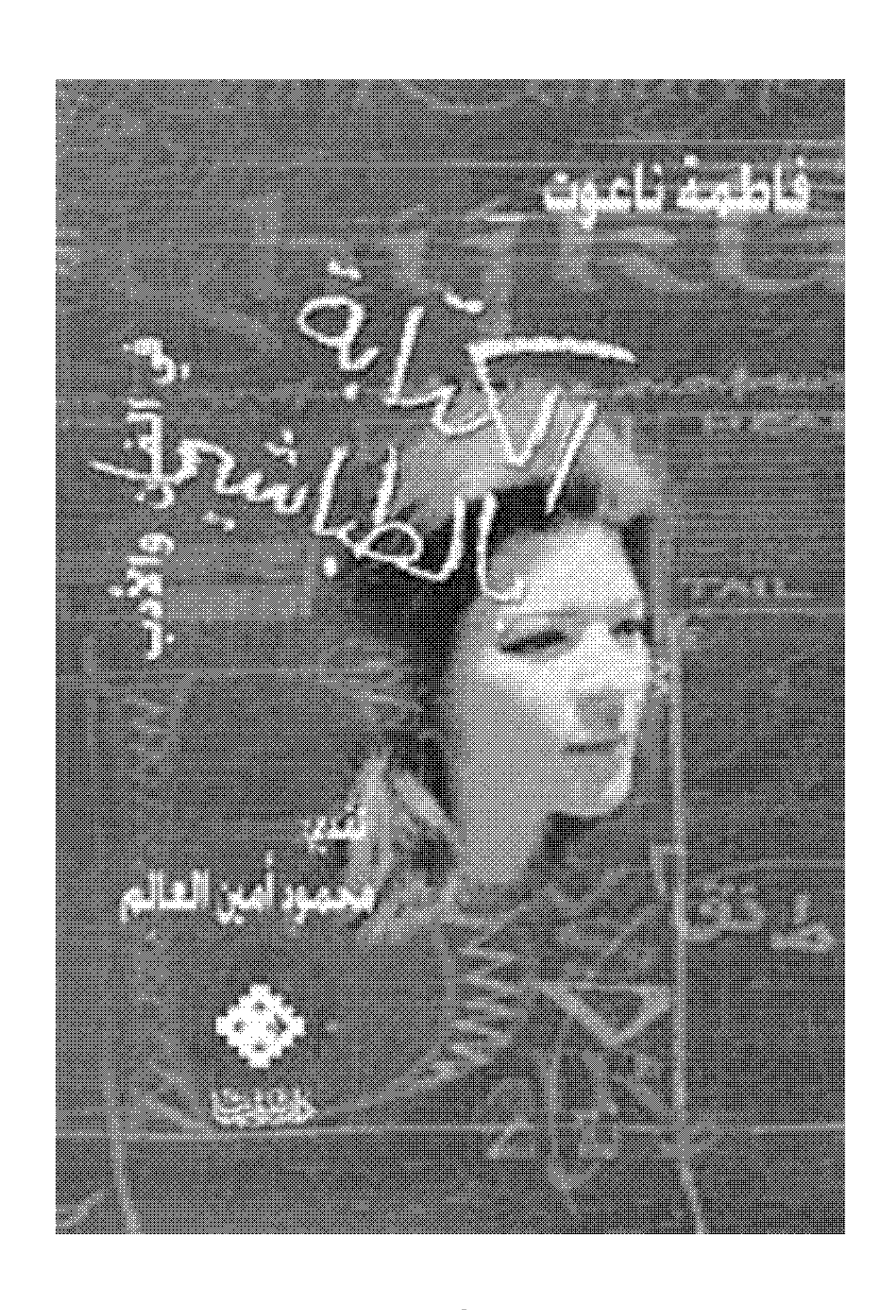

فاطمة ناعوت
الكتابة بالطباشير
في النقد والأدب
تقديم:
محمود أمين العالم

الكتابة بالطباشير



دار شرقيات للنشر والتوزيع

الكتابة بالطباشير : مقالات في الفن والأدب

فاطمة ناعوت

الطبعة الأولى 2006



دار شرقيات للنشر والتوزيع
5 ش محمد صدقي، هدى شعراوي
الرقم البريدي 11111
باب اللوق، القاهرة
ت 3902913 فاكس: 3931548
sharq_ca@yahoo.com

غلاف: **وليد فكري**
لوحة الغلاف: **ناجي باسليوس**

ناعوت، فاطمة
الكتابة بالطباشير : مقالات في الفن والأدب / فاطمة ناعوت . –
ط 1. – القاهرة : دار شرقيات للنشر والتوزيع، 2006.
128 ص ؛ 24x16 سم.
تدمك 283-977 رقم الإيداع / 2006
– أ – العنوان
ديوي 700

فاطمة ناعوت

الكتابة بالطباشير

مقالات في الفن والأدب

تقديم: محمود أمين العالم



دار شرقيات للنشر والتوزيع



إهداء

إلى الشّعر،
الذي سَمحَ بكتابةِ هذا الطباشير
على هامشِه.

فاطمة

تحـذيـرٌ ومقـاربـة

بقلم

محمود أمين العالم

أيـها القارئ العزيز، حـذار أن تصدِّقَ عنوان هذا الكتـاب! فكتابتُه لم تتم وتتحقّـق، كما يزعم عنوانُه، بالطباشيـر! فهي ليسـت بالكتابـة السَّطحية التي يمكن أن تُمسـحَ أو تُنسى بمجرد مغادرتِها. بل هي بالحـق، وفي غير مغالاة، كتابـةٌ بالحفـر العميـق في حقائقَ وظواهـر تجاربنا الثقافية القومية والإنسانيّة، التراثيّـة والمعاصـرة عامـة، التي تظلُّ تتابعنَـا وتلاحقـنا بعد قراءتهـا. ولهذا أرجو أن تتأهَّبَ في قراءتك لعمليتيْ هدمٍ وبناء – معرفيًّا وموقفاً في وقت واحد – حول العديد من همومنـا الثقافيـة والحياتيَّـة السائدة والمهيمنة.

والحق أن قراءتي لفصول هذا الكتاب، على تنوّعها ووحدتهـا معًا، كانت لحظةً معرفيّةً حضاريّةً متنامية، تجمعُ بين تراثِ الماضي الإنسانيّ بعامة، وليس القوميَّ فحسب، وأزمةِ الحاضـر وجسارةِ استشرافِ المستقبل. فلقد وجدتني في حضرةِ كاتبةٍ على مستوى رفيعٍ من الامتلاك العميق الحيّ لثقافتنا العربيـة، لا من حيث لغتها رفيعة المستوى فحسب – وهذا أمر ندُرَ عند العديد من كتابنا – بل في تراثِها الإبداعيّ الفكريّ والأدبيّ والبلاغيّ كذلك، فضلا عن معرفتها وتمثّلها الجوانب المهمة من التراث الثقافي الإنسانيّ الغربي والشرقيّ على السواء، وبخاصةٍ في توجهاته وخبراته المتمردة والمتجاوزة للمفاهيم السُّلطويّة والأحاديّة والمركزيّة والإطلاقيّة والغائيّة المفروضة. واستطاعت الكاتبةُ باقتدار أن توحّد في هذا بين أحدث الخبرات الإبداعية في مجال التعبير الأدبيّ من ناحية ومجال فـنِّ المعمـار الهندسيّ – وهو واحدٌ من تخصّصاتِها – من ناحية أخرى. هذا الفـنُّ الذي كان طليعةَ الاتجاه ما بعد الحداثيّ وملهمَه في الفنِّ والأدب على السواء، هذا فضلا عن استبصارها الحميم بالتداخل بين العِلْم من ناحية والفـنِّ والأدب من ناحية أخرى.

إنها بحق محاولة جادّةٌ عميقة تكشف ما بين مختلف المنجزات والحقائق الإبداعية من تواصل وتفاعل خلّاق. ولهذا تقول الشاعرة والمعمارية "فاطمة ناعوت" في فصل بديع من فصول كتابها هذا بعنوان "العمارةُ والشعر": "حين قرأتُ حواراتِ أفلاطونَ الأربعة لأول مرة، اندهشتُ كثيرا لأنني لاحظت أن آليةَ الحوار وتسلسُله خطوةً خطوة، وصولا إلى النتائج والنظريّات، تتطابق مع آليةِ تحقيق نظرياتِ الهندسة الفراغية ونظريات الجبر والمنطق الرياضيّ". على أن هذه الرؤية الكاشفة الحميمة بين مختلف المنجزات العلميّة والفنيّة والأدبية التي تتميّز بها هذه الكاتبة لا تقف في كتابها هذا عند حدود العلاقة بين الحوار الأفلاطونيّ والنظرية الهندسيّة، وإنما نتبيّنها كذلك منهجًا عامًا في طرائق تناول العديد من القضايا وبخاصة معالجتها بالغة الخصوبة لقضيّة الترجمة في مقال "مرآة ابن رشد" على سبيل المثال. فالترجمة عندها ليست مجردَ نقل المخطوطاتِ والكتب من لغةٍ إلى لغة بل هي "العملُ على احتلال درجةٍ أرقى منَ درجاتِ العبور والاختراق كي تلجَ وتنهلَ من "الجوهر العميق" لروح حضارة أو فكر ما."، وتقول أيضًا: " وبإجراء قراءة سريعة للتاريخ، سوف نجد ارتباطًا، يكاد يكون شرطيًا، بين ازدهار ورُقّي مجتمع وبين انتعاش حركة الترجمة فيه وتكريس مبدأ الاتصال الثقافي مع الحضارات الأخرى. ولنا في واقعنا العربي خير مثال. لم تنتعش الحضارة والفكر الإسلاميان مثلما حدث في عصر المأمون (813-833 م)، الذي جاهر باعتناق فكر المعتزلة بما ينطوي عليه من إعمال "العقل"، عوضًا عن "النقل" السلفيّ الجامد الأعمى، وإزكاء شعلة التنوير بين أرجاء الأمة".

وإذا انتقلنا من هذه القضية العامة أي قضية الترجمة، سنتبين نفس المنهج الكاشف عن العلاقات والتفاعلات على طول هذا الكتاب- على تنوّع موضوعاته- في قضيّة جزئيّة هي قضية "النحو والصرف" في اللغة العربية. ففي مقال "ما وراء سقوط سيبويه"، التي شاركت به الكاتبة مشاركة إيجابية في الندوة حول كتاب شريف الشوباشي "لتحيا اللغة العربية، يسقط سيبويه"، تعرضُ فاطمة ناعوت لقضية النحو عرضًا نتبيّن فيه نفس هذا المنهج الحريص على كشف العلاقات والتفاعلات بين عناصر القول وأبنيته، فتقول: "من الدلائل الأخرى على عبقرية الموسيقى في علم النحو مادة "الممنوع من الصرف"، ليس فقط في الاختيار المدهش للكلمات التي يجب ألا تُصرف لدواعٍ موسيقية مثل (مساجد - كنائس - مصر- مكة - سجاجيد.... الخ)، لكنَّ الأجمل هو علامة (جر) تلك الكلمات وهي (الفتحة)

عكس ما هو سائد في اللغة وهي (الكسرة) كعلامة للجر". على أنها تنتهي بحكم عام وهو أن أزمةَ الخطاب اللغويّ العربيّ مرتبطةٌ بتدني المستوى الثقافي للفرد العربي في الزمن الراهن.

غير أن الكتاب لا يقف عند الأحكام العامة، وإنما يحرص كذلك على تقديم الأدلة التطبيقية لإثبات مفاهيم بعينها في بعض القضايا الإشكالية وخاصة قضيّة الترجمة، بل قضية الفهم عامةً، وما تتعرّض له اللغة تاريخيًّا وجغرافيًّا من تحوّلات وتحوّرات. ولهذا كما تقول فإن " اللغةَ تحوّرُ نفسَها وتعيدُ خلقَ ذاتِها بشكل مستمر ببطءٍ حينًا، كما تراكم الغبار فوق سطح مصقول، وبسرعة في حين آخر، كما فتَوحات البلاد، (....). ففي اللغة العربية كمثال فقدت المجازات والكنايات القديمة دلالاتها ففقدت شرعيتَها بل ومعناها." ولهذا "فالقارئ لعمل أدبي مترجم يجب أن ينتبه أنه لا يقرأ الأصلَ عينَه بل يقرؤه عبر حواجزَ أفقيةٍ (جغرافية) وكذا رأسية (زمنية). ولكن إلى أي درجة من الدقة ومطابقة الأصل صيغَ هذا العمل؟ هذا سؤال على جانبٍ من التعقيد كبير حيث الفيصل غائب. ولكنني كقارئة لا أتوقف طويلا عند هذا السؤال حين أجدُ تباينات في طرح العمل نفسه عبر ترجمات عديدة له." وهنا تتدخل فاطمة ناعوت "كقارئة" لكن بجسارة "الكاتبة" فتقول بصراحة محبّبة: "بل إن هذا الأمر قد يبهجني قليلاً ويثير مكامنَ المكر في داخلي فأوسّع مساحة الاجتهاد لأطرحَ– ذهنياً– ترجمةً مغايرةً قد يكون المبدعُ بريئاً منها!". ولهذا تسارع بتقديم مثال يبرهن عمليًّا على أن الترجمة– كما تقول– فعل تحوّل أفقي ورأسي بأن تختار مَشهدًا مشهورًا من الأدب الكلاسيكيّ القديم، وهو اللقاء الشهير الذي تم بين هكتور وزوجته في الكتاب السادس من إلياذة هوميروس، في ترجمات عديدة له من الإغريقية القديمة للإنجليزية بلغت إحدى عشر ترجمة مختلفة بين الشعر والنثر عبر مترجمين كبار من بلدان شتى، ثم تقوم بترجمتها جميعًا من الإنجليزية إلى العربية، لتؤكد ما تقول به من أن طبيعة فعل الترجمة هو فعل إبداع يخضع للفروقات والتباينات أفقيًّا ورأسيًّا. ولهذا أخذت تتكشّف تلك التباينات بين الأصل الإغريقي ومختلف الترجمات الإنجليزية فيما يؤكد ما ذهبت إليه الكاتبة. وهو جهد رفيع المستوى وعميق الدلالة قامت به الشاعرة والمترجمة فاطمة ناعوت دعمًا لتأكيد– كما تقول– "معنى التباين الأفقي الجغرافي بين منظومات اللغات المختلفة من ناحية وأيضًا التباينات الرأسية الزمنية التي فيها تتغير طرائق الخطاب وتتحوّر اللغة ذاتها عبر العصور."

على أنه من أبرز قضايا هذا الكتاب الخصب، قضية الشعر الجديد أو ما يسمى قصيدة النثر التي تدافع عنها ناعوت لا باعتبارها شاعرة فحسب، وإنما أيضًا من زاوية تجدد الخبرات الإنسانية تحرّرًا من القيود التقليدية، واعترافًا بالتنوع والتجدد في الفكر والسياسة والاجتماع والفنون على السواء.

وهكذا تخرج بنا في النهاية من قضية حريّة التعبير الأدبيّ والفنـيّ إلى حريّة التعبير الفكريّ عامةً، وذلك بمناسبة اعتقال الشاعر السعودي "علي الدوميني" لمجرد أنه تجرأ ووقّع على وثيقةٍ تطالبُ السلطاتِ السعودية بإجراء إصلاحاتٍ ديمقراطية داخل البلاد وإطلاق حرية الإبداع الأدبيّ تجديدًا للحياة ذاتها!

ولهذا يكاد ينتهي هذا الكتاب العميق المسئول الممتع بلقاءٍ حميم بين "الشعر والحرب"! فتقول: " أليس الشعرُ حربًا على تقليدية اللغة؟ والصورةُ الشعرية الميتافيزيقية أو الفانتازية حربًا على المنطق؟ ألا يُعدُّ المجازُ والاستعارات والتقنيات الشعرية مثل تراسل الحواس والسوريالية واللازمنية وغيرها من الأدوات والتيمات التي دَرجَ على استخدامها الشعراء لونًا من الجموح والانقضاض على الواقع والصراع ضد المألوف؟ بل أليس الشعرُ ذاتُه محاولةً لهدم العالم وإعادة بنائه؟ (...) إن الفنَّ بشكل عام هو حربٌ ضدُّ العادة. فالاعتياد هو كعبُ أخيل الفرح، وأولى الخطوات نحو الموت." وهكذا يكون الشعر وهكذا يكون الفنُّ بعامة كَسرًا للمنطق وحربًا ضدَّ المألوف، كما يقول هذا الكتاب.

فهل انتهى الكتاب بهذه الكلمات والرؤى العامة؟ لا. فما أكثر الكنوز الفكرية الأخرى التي يمتلئ بها هذا الكتاب الزاخر بالأفكار والقيم والمعارك دفاعًا عن الحياة والحرية والإبداع والتقدم المعرفيّ والإنسانيّ إلى غير حد.

هذا كتابٌ يُعدُّ إضافةً عميقةً وجادةً ملهِمَة إلى تراثنا النقديّ العربيّ المعاصر وتستحقُّ عليه الشاعرةُ والناقدة فاطمة ناعوت كل تقدير واعتزاز.

محمود أمين العالم

جاردن سيتي– القاهرة

2006/5/21

ما بعد الحداثة في العمارة والشعر [1]

المنشأ

ماذا لو سرقَ أحدُهم بابَ الشقة وركضَ به نحو الصحراء؟ صاحبُ الباب يتعقّبُ السارقَ الذي حين يداهمُه التعبُ يقفْ. يشرعُ الباب في الفراغ. يحكمُ إغلاقَه. ثم يختبئ وراءه. الرجلُ يطرقُ البابَ وينتظرُ أن يَفتحَ له السارقُ! لدينا الآن بابٌ في فضاء، والبابُ في فكرته الأصل هو فراغٌ مقصوصٌ من كتلة صماء هي الجدار. أن يصبحَ البابُ كتلةً في فراغ بدلا من أن يكون فراغًا في كتلة، فذاك يعني هدمًا لأحد الأسس المعمارية الكلاسيكية. هل يصلح هذا المشهدُ الطريف أن يكون مدخلا لما بعد الحداثة في العمارة؟ لنحاول أن نشارف هذا الفكر ونرصد ما له وما عليه.

بدأت إرهاصات ثقافة ما بعد الحداثة في العالم الغربي كانعكاس مجتمعيّ من نقطة الوعي بمشكلات الحداثة وعدم مقدرتها على مسايرة الواقع بشروطه الجديدة اقتصاديًا وسياسيًا وسوسيولوجيا. ومن ثم بدأ المعماريون الغربيون في طرح خطابٍ جديد يتبنى مبادئَ تقوم أساسًا على هدم القيم التي أورثتها الحداثة مثل الواحدية والنقاء والشعور بامتلاك اليقين وأحكام القيمة والتفضيل الإزاحيّ (الإقصاء، عكس التجاور) والسُّلطة الأبوية الإسكولائية بكل مشتملاتها، سيما أشكال السلطة التي أفرزها المجتمع الرأسمالي مثل العقل الأداتيّ واللوجوس[2] القمعي وإنسان البُعد الواحد وغيرها من مفردات الخطاب الحداثي الشهير. في هذا السياق تبلّور خطابٌ رافضٌ الكليّ مكرّسٌ النسبيّ واليوميّ مقابل الحتمي والتاريخي، متحررٌ من الزمن الخطيّ، وهادمٌ التمايزات بين الاجتماعيّ والثقافيّ، وداحضٌ ومهشّمٌ الحدود الفاصلة بين الحقول المعرفية، كمحاولة لإقصاء السياسات وحيدة الجانب، وكمحاكاة لتشظّي المجتمع الراهن وتصدّعه، من أجل التعبير عن تفكك العلاقات السائدة في الزمن الراهن. الخطاب ما بعد الحداثيّ هو طورٌ في

---

[1] - نُشرت في مجلة "جريدة الفنون" – الكويت عدد يناير 2006

[2] - logos المبدأ العقلاني في الكون

الثقافة الغربية، أعقب طور الحداثة العليا، يحاولُ مواكبةَ المجتمع ما-بعد-الصناعي التكنولوجيّ المعلوماتيّ ويتسم شرطُه بوفرةٍ زاخرة في ثقافة الصور والأساليب غير المترابطة والحنين غير المنظّم للماضي ولو على نحو تلفيقي غير ممنهج في محاولة منه لإذابة جُدُر التقليد الجامدة التي انتهجتها الحداثة.

وكان أن أطلق معماريو الغرب، في ستينيات القرن الماضي، صيحتهم التي نادت بتبنى مفاهيم جديدة، تعمل على معالجة أزمات الحداثة. تجلّت في ركائز ثلاث: الأولى هي الوعي بالفردانية واستقلالية الذات عوضًا عن المنزع الجمعيّ القَبَليّ القديم، والثانية تكريس مفهوم سقوط السُّلطة بكل أنواعها، وبالتالي نقض مفهوم المركزية والواحدية انتصارا للتعددية والتنوعية، وهما معا الركيزة الثالثة. في أوائل الستينيات من القرن الماضي، نشر ليونارد ماير دراسته الشهيرة "نهاية عصر النهضة" التي قال فيها إن مفهوما جديدًا للجمال يولد آنئذ. هو المفهوم الذي يتنكّر لمبدأ السببية ويكرس فنًّا لا يهدف إلى غاية بعينها. وفي علم الجمال الجديد، حسب ماير، لم يعد الإنسان هو المعيار الذي تقاس به الأشياء والموجودات، لأنه ببساطة لم يعد مركز الكون، كما ذهب فلاسفة الحداثة، ولهذا فإن علينا أن نستعيد إحساسنا بالأشياء من خلال إعادة اكتشاف الواقع والإنصات الجيد للحياة. الاستمتاعٍ بالصوت ٍكما هو، واللون كما هو، والوجود والموجودات كما هي. وبشّر بولادة فن ديمقراطي جديد بوسعه أن يذيب الجدر الغليظة بين الثقافة الرفيعة High Culture وثقافة الجماهير Mass Culture، وبوسعه تفكيك الاستقلالية النخبوية للحداثة. وهكذا، فإن كانت الحداثة قد واصلت طريقها نحو تعميق التمايز بين المجالات المختلفة في الثقافة تمشيًا مع العمل الذي فرضه النظام الصناعي وتمايز دوائر المعرفة والأخلاق والجمال، بل والتأكيد على أن كلَّ مجال هو مستقلٌ بشرعِ نفسه، محددٌ قوانينَه ومواضعاته الخاصتيْن، ومحكومٌ بنمط تقييمه معيَاريًّا، فإن ما بعدَ الحداثة تقوم، عكس كل ما سبق، على التماهي مع العصر ذي الطابع السِّلعيّ وتعمل على تحطيم الفاصل بين الجماليّ واليوميّ. تنتهج حركة "ما-بعد-الحداثة" إذًا نهجًا ينفي الحداثةَ ويعلن رفضه لكلّ أسسها ومبادئها. فإذا كانت الحداثةُ إمبريالية ذات نزعة أبوية تمركزية تنتصر للكليّات، فإن ما بعد الحداثة تنادي بالتعدد والتشظي وسقوط السُّلطات وتنتصر للجزئيات. ولو كانت الحداثة تحترم المَتْن فإن ما بعد الحداثة تولي عين التبجيل للهامش. إن المجتمع ما بعد الحداثي يتوجه، من ثم، نحو الحدِّ من العلائق السلطوية لصالح الزيادة في الخيارات الشخصانية الخاصة ومنح الأولوية للتعددية والفردانية. والشاهد أن تلك الثقافة سوف تكرس ازدراءَ القيم الكبرى والقضايا العظمى و"الغائيات"، وستنتصر، في المقابل، لليومي والبسيط والشعبوي والمهجور. وبديهيٌّ، فإن كل تلك المفاهيم تحمل بين ثناياها شقّها الإيجابيّ المتّسق مع روح العصر والنازع نحو

الديمقراطية والفطرة، كما تحمل شقَّها السلبي المتسم بالعدمية وسرعة الاستهلاك وسقوط القضايا والفوضى التي قد تشمل علاقات المجتمع والأسرة وسواها من سياقات التعامل البشريّ. وعن تجلي مثل هكذا ثقافة في الشأن المعماريّ، سنجد أن عمارة ما بعد الحداثة يمكن أن تعدّ تطوراً لحركة الحداثة سوى إنها تناقض أفكارها في مناحٍ كثيرة. فالأبنية ما بعد الحداثية لا ترى ضيرًا مثلا في مزج الأفكار المعمارية الجديدة مع الأشكال والرموز التقليدية الغابرة بهدف إحداث نوع من الصدمة والإدهاش، وربما المرح والتسلية، للرائي. وهو لون من الإيمان بأن الجمال قد يتولد من التنافر مثلما يتولد من الاتساق، ومن الفوضى مثلما يتولد من النظام. وتحضرني هنا واقعة حدثت أثناء دراستي في الصف الثاني من كلية الهندسة جامعة عين شمس بقسم العمارة. طلب الأستاذ منا تقديم تصميم لـ "بوابة جهنم"! كانت الحيرةُ. بعد تصميمات من شاكلة المنازل والشاليهات والمشافي والمباني العامة والمدارس والعديد من المألوفات يطلبون منا الآن تصميم ما لا يخطر لنا على بال بشر! بوابة جهنم. على أي نحو يمكن أن تكون تلك البوابة التي تفصلنا عن الجحيم؟ كيف نتصورها؟ وبعدما انتهينا من أداء الامتحان مرَّ الأستاذ بين طاولات الرسم وراح يشطب بقلمه الأسود الغليظ على كل التصميمات التي احترمت نظريات الجمال التقليدية واستسلمت للهارمونية السيميترية والاتزان والتناغم اللونيّ والكتليّ إلى آخر قائمة الفنيّات الجمالية التي تعب معلمونا في حشو رؤوسنا بها في الأعوام السابقة. كان ذلك الامتحان هو هدم لكل ما قد تعلمناه من أسس العمارة وكان ذلك الهدم هو مدخل أستاذنا الذكي لدرس ما بعد الحداثة.

والحال أن كل مجتمع يفرز شكله وقيمه الأنسب عبر احتياجاته وشروط وجوده وتحولاته الراهنة. ولأن مفكري ما بعد الحداثة يكرسون بشدة مفهوم "النسبية" بمفهوميها العلمي (عند آينشتين) والوجودي كما عند الفلاسفة، فإن كل نظرة مقارنة ستكون حتما غير مقبولة باعتبارها تحمل بين طياتها حكم القيمة الذي لا يعترفون به أصلا كونه أحد رواسب عصر يطمحون بقوة إلى التخلص منه. ومن ثم سوف يموت المثقف الرسول والشاعر النبي والزعيم الأوحد والطراز الوحيد أو الأفضل إلى آخر تلك التنميطات القيمية الصنمية التي تشي بامتلاك اليقين والثقة المطلقة في العقل، وهي القيم التي تبنتها الحداثة وثقافة الثورات الصناعية التي تلت الحرب العالمية الأولى والثورة الصناعية. وسوف يتنامى اليقين "باللايقين" والإيمان "بلا عقلانية" العقل.

ولكي نعمّق إدراكنا للثقافة ما بعد الحداثية لابد أن نقرأها في ضوء مبررات ولادتها في أرضها الأم بوصفها انعكاسًا لما حدث من تحولات اجتماعية واقتصادية ونفسية في المجتمعات الغربية، وهو ما يكرّس خصوصية الظاهرة بحكم نشأتها في الغرب تحديدًا. ومن ثم لا ينبغي بالضرورة خضوع المجتمعات الأخرى التي لم تمر بتحولات مشابهة لهذا النمط من الفكر الجديد. يجب إذًا النظر إلى تلك الثقافة باعتبارها إفرازا طبيعيا لما مرَّ به الغرب من تناقضات وانقسامات في الإيديولوجيات الحداثية، سيما في علاقة المركز بالهامش وما نشأ عنها من قيم الاستغلال، وغياب المساواة وسيطرة النخبة، من ثم ستنشأ، كنوع من ردة الفعل، حركاتٌ ذات أصول سوسيولوجية تنادي بسقوط الأيديولوجيات والقضايا الكبرى ونهاية المعتقدات وتطالب بالخروج عن كل قياس معياري وترسخ مبدأ الانتماء الفردي وربما تشيع أيضًا ملمح الثقافة السلعية الاستهلاكية ورفض مقولات وفرضيات عصر التنوير وخطاب الحداثة المتمثل في الإيمان المطلق بالعقلانية كونية الطابع. وربما كان السبب وراء ذلك النمط من الفكر هو الشعور بعدم كفاية نظريات التنوير الخاصة بالمعرفة والمنهجيات العقلانية التقليدية أو التجريبية. إضافة إلى أن الحداثة تماهت في مناخ كثيرة مع منطق السلطة ما أدى إلى تزايد الهوّة بين العالم الموضوعي، الذي خلقه العقل المنسجم مع قوانين الطبيعة، وبين عالم الذاتية الذي هو قبل كل شيء عالم الفردية أو عالم الدعوة إلى الحرية الشخصية. وبين من تعالت أصواتُهم للنيْل منها ومن وتجليّاتها ذهب مارشال بيرمان مذهبًا موغلا في انتقاد الحداثة في كتابه "كل ما هو صلب يذوب في الهواء All that is Solid Melts into Air"[1] فيقول "إن الحداثة تحتوي على تناقضاتها الداخلية. فأنماط الفكر الحداثي قد تتحول إلى سلفية جامدة ويصيبها التقادم، لأن أنماطاً من الحداثة قد تحتجب لأجيال طويلة دون أن تخلفها أنماطٌ بديلة. والرغبة المعاصرة في قيام مدينة لها متاعبها على أن تتميز بالحيوية والحياة تُعدُّ رغبةً في نكأ الجراح القديمة الجديدة من جديد، إنها الرغبة في الحياة الحرة الطليقة ومحاولة لاستمداد الحيوية من صراعاتنا الداخلية مهما كانت النتيجة، وإذا كنا تعلمنا في نمط واحد من الحداثة كيف نبني الهالات حول المساحات وحول رؤوسنا، فقد نتعلم من نمط آخر منها (لعله أقدم زمناً) كيف نفقد هالاتنا ونجد أنفسنا من جديد". إن

[1] – عنوان الكتاب هو إحدى جُمل البيان الشيوعي لماركس

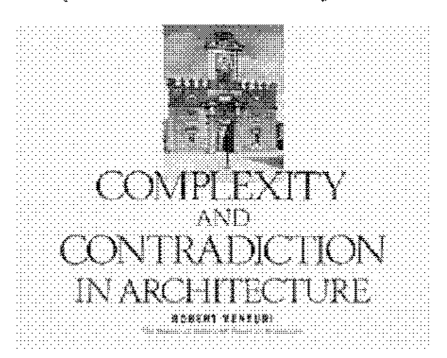
ما بعد الحداثة إذًا هي باختصار الثقافة التي تجتهد في البحث عن السلطة في كل شيء كي تهدمها، وتسعى حثيثا إلى عولمة العالم معماريًا حتى تتماهى الملامحُ الإنشائية على اختلاف جذورها حضاريًّا وجغرافيًّا وتاريخيًّا. وكمقابل لانهيار "الحكايا الكبرى" كما يسميها جان فرانسوا ليوتار يعلي الكثيرون من رواد ما بعد الحداثة من الشأن الجمالي The Aesthetic بوصفه بديلا معاصرًا للعقلانية التي أنتجها كلٌّ من ديكارت وكانط منادين بما أسموه "مبدأ الرغبة Principle of Desire"، معللين ذلك بأن العقلانية فشلت ومن ثم ينبغي العودة إلى اليقين الأول وهو الجسد أو الفرد. وفي مثل هكذا ثقافة سوف يحل "الجزء" محل "الكل"، و"الفرد" محل "الجمع"، و"المختلف" محل "الشبيه"، و"التشظي" محل "الكليّانية"، و"الشعبيّ" محل "النبيل".

أيٌّ من حقول المعرفة دشّن الخطاب ما بعد الحداثي؟

هل منشأ الخطاب ما بعد الحداثي أدبيٌّ أم معماريّ؟ يرى المفكر المصري الأمريكي إيهاب حسن، أحد منظري ما بعد الحداثة، أن الإسباني فيدريكو دي أونيس يعتبر أول من استخدم هذا المصطلح وذلك في كتابه "أنثولوجيا الشعر الإسباني والإسباني/الأميركي" الصادر عام 1934، ثم التقطه دولي فيتس في كتابه "أنثولوجيا الشعر الأميركي اللاتيني المعاصر" الصادر عام 1942، وكان كلاهما يشير إلى رد فعل ثانوي على الحداثة قائم في داخلها، وأنه مصطلح نشأ في حقل النقد الأدبيّ، ثم وظف في حقول المعرفة الأخرى كالاجتماع والسياسة والتحليل النفسي والألسنية والاقتصاد والدين والعمارة. وثمة اجتهادات فردية تُرجع منشأه إلى أبعد من ذلك على خط التاريخ وأقدم. لكن معظم الباحثين والمفكرين يقّرون أن العمارة هي أكثر، وأول، حقول المعرفة التي طرحت فكرة التجديد وسؤال ما – بعد – الحداثة والدعوة إلى تحولات في الحياة الاجتماعية كي تكون بديلا عن الثورة السياسية. وهذا هو الأدق برأينا الخاص اتكاءً على التحليل المقارن الظاهري والعميق لتجلي تحوّل الخطاب في مجمل حقول المعارف والفن عبر الحقبة الزمنية موضوع البحث. ففي عام 1961 صدر كتاب لجين جاكوبز بعنوان "موت المدن الأمريكية الكبرى وحياتها" الذي تنبأ بنزعة حضرية جديدة وشيكة التحقق مؤكدًا أن المسطحات الحضرية التي أقامتها الحداثة كانت نقيّة ومنظمة وناجحة من الناحية المادية، أما اجتماعيًّا وروحانيًّا وإنسانيًّا فهي أقرب إلى الموات، وأن زحام

وصخب القرن التاسع عشر هي التي أبقت على الحياة الحضرية المعاصرة. وهذا ما دعا أحد أهم نقاد ما بعد الحداثة وهو فريدريك جيمسون لأن يقول إنْ ليس هناك حقل من الحقول المعرفية شَعُرَ فيه رجالُه بموت الحداثة وأعلنوا عن ذلك بصورة حادة، مثلما حدث في فن العمارة، وليس هناك حقل آخر نوقشت فيه الأطروحات النظرية والعملية وقُدّمت على هيئة برنامج مثلما جرى في هذا الحقل.

روبرت ڤنتوري يطلق صيحة ما بعد الحداثة في العمارة

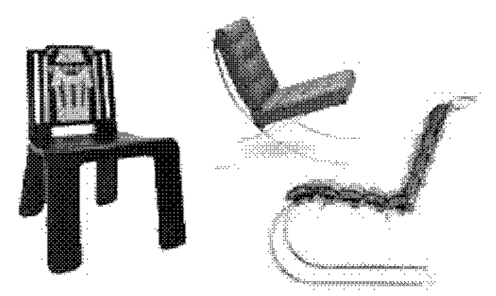


غلاف كتاب "التعقيد والتناقض في العمارة" لروبرت فينتوري

في عام 1965 نشر الناقد المعماريّ روبرت فينتوري Robert Venturi مقالة بعنوان "مبررات عمارة البوب" في مجلة "الفن والعمارة"، قدم خلالها مبررات وحتمية ولادة مفهوم جديد للعمارة عوضًا عن المفاهيم الجامدة البليدة المضجرة التي تبنتها الحداثة. ويعد فينتوري أحد أكبر المواهب المعمارية المعاصرة واشتهر بمحاولاته "إنقاذ العمارة الحديثة من نفسها" عبر كتاباته الجريئة التنظيرية في العمارة وعبر تصميماته المعمارية أيضًا. فهو، شأن كل الحاصلين على جائزة برتزكر[1] المعمارية الرفيعة، كاتبٌ ومعلّمٌ وفنانٌ وفيلسوف فضلا عن كونه معماريًّا. في كتابه "التعقيد والتناقض في العمارة""Complexity and Contradiction in Architecture" الذي نشره متحف الفن الحديث عام 1966، حاول فينتوري أن يناقش ما أسماه "حيوية الفوضى" في البيئة قائلا :"نحن نطالب بعمارة تُعلي الثراءَ (بمعنى الوفرة والكثرة والزخم في التفاصيل) والالتباسَ والغموضَ فوق الوحدةِ والنقاء، وتقدّم التناقضَ والتعقيدَ على التناغم والبساطة". وناهضَ الحداثة المبسّطة عن طريق تقديم حلول معمارية مركبة استقاها من تاريخ العمارة. ليس فقط من التاريخ الذي يخص البيئة التي تنتمي إليها البناية رهن التصميم، بل من التاريخ المعماريّ الكونيّ كله. أراد أن تحاكي العمارةُ تعقّدَ المدينة الراهنة وصخبها، أن

Pritzker Architecture Prize - 1

تكون جزءًا من سياقها الراهن بكل فوضاه وضجيجه. قال في تصديره الكتاب :" كمعماريّ أحاول ألا أكونَ محكومًا بالعادة، بل بالوعي العميق بالماضي والسَّلف، وأنا كفنان، أكتب بصدق عما أنشده من العمارة: التعقيد والتناقض. ثم ينقضُّ بشدة على القول المأثور الأشهر الذي أطلقه "ميز فان دير رو"[1] وهو "القليلُ يعني الكثير" "Less is More"[2] فيثبت في أطروحته أن الكثيرَ مستحيلٌ أن يتأتى من القليل، وانتقد البساطة الزائدة التي وسمت أعمال بعض المعماريين الحداثيين الكلاسيكيين مثل أدولف لوس و ميز فان ديرّو (انظر الصورة رقم 8) قائلا إن البساطة المفرطة تلك ليست سوى نقيصة تكوينية وإن ذلك القليلَ مضجرٌ جدا وبالتالي فان أسلوبهما النقي هذا أفرز طرزا أغفلت كثيرا من مقومات إثراء الناتج المعماري. ثم يتكلم عن الممارسات المعمارية المعاصرة خلال ثقافة ما بعد الحداثة، حيث بشّر بميلاد مفاهيم نظرية جديدة، تخالف وتعارض المناهج المعمارية السابقة وتطبيقاتها البنائية القارّة.



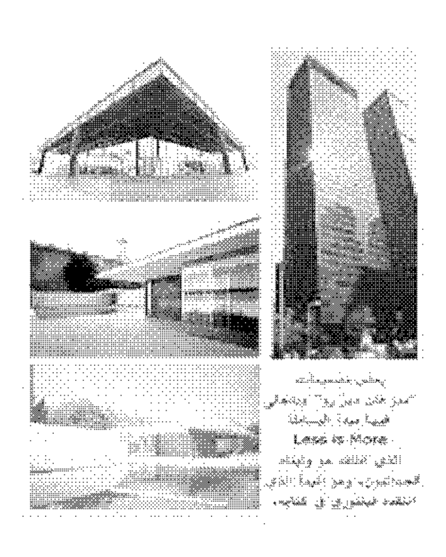
كرسيان من تصميم ميز فان ديرّو، والثالث من تصميم فينتوري، يتجلى الفرق بين النهج الحداثي التبسيطي ونهج ما بعد الحداثي المعقد، فالأول يميل لاستخدام أقل عدد من الخطوط بينما الآخر لا يتورع أن ينهل من التاريخ القديم.

الكتاب يحلل أكاديميًّا مجموعة كبيرة من النماذج المعمارية المعاصرة تنهل من الفعل المعماري الماضويّ والحديث على السواء وفيه يسخر من محدودية التعاطي مع مفاهيم العمارة السائدة بين أوساط المصممين المعماريين الراهنين مثل الثنائيات أو التقابلات الثنائية التقليدية، والفرز الأحاديّ ونقاء الانتماء الأسلوبي؛ مناديًا بحتمية التعاطي مع أطروحات تصميمية جديدة تعتمد التجاور لا الإزاحة، ورمز بذلك إلى توسّل حرف (و) العطف، عوضًا عن (أو) المفاضلة. فالفنُّ في نظره ليس خيارًا بين أبيض أو أسود، وإنما ينهل من لا محدودية التوافيق والتباديل بينهما لنتحصّل على عدد لا متناهٍ من الرماديات.

[1] - Mies Van Der Rohe

[2] - أحد مبادئ الخطاب الحداثيّ في العمارة.

ويخلُص فنتوري إلى أن كل المنجز المعماريّ السابق يتبنى منطلقَ المفاضلة الأُحاديَّ النقيّ ومن ثم فإن معظم تلك المعالجات والحلول التصميمية اتسمت بقدر كبير من الانقطاع والغربة والانفصال عن مشاكل الحياة وتفاصيلها المعقدة والمتناقضة، وذهب إلى أنه عن طريق توسّل شيء من التعقيد والتناقض ربما نحل إشكالية العمارة منبّتة الصلة بالواقع المعاش! في هذا الكتاب يحاول "فنتوري" أن يختبر بعضاً من جوانب النشاط المعماري، مثل سِمتيْ : "التعقيد والتناقض" في الممارسة التصميمية، ويصل إلى قناعات مناقضة لما وصل إليه الحداثيون الذين كرسوا البساطة ووحدة الطراز نهجًا للتصاميم المعمارية.



العمارة الراهنة ما – بعد – الحداثية

يصف تشارلز جينكس[1] العمارة ما–بعد–الحداثية بأنها تميز نفسها عن العمارة الحداثية "الرفيعة" من خلال التأكيد على أولويات الشعبوية، وذاك يعني أنه بينما

---

1 - Charles A Jencks

تسعى الحداثة المعمارية الكلاسيكية الأنيقة في أعمال "لو كوربوازييه" وفرانك لود رايت" مثلا إلى تمييز نفسها عن بقية نسيج المدينة الأرضي الذي تظهر ضمنه، فإن بنايات ما بعد الحداثة تنشغل، على العكس من ذلك، بإدراج نفسها ضمن النسيج الآخذ في التغير الذي تشكّل عناصرَه شرائط الأحزمة التجارية والفنادق الصغيرة ومطاعم الوجبات السريعة المنتشرة على الطرقات السريعة في المدن الأمريكية.

والتشظي، كسِمة أساس في الفكر ما بعد الحداثي، إن كان يعني في عالم الصناعة والاقتصاد أن تتم الآن صناعة السيارة المرسيدس، ألمانية المنشأ، في 24 بلدا، حيث يصنع في كل بلد جزء من أجزاء السيارة حسب توافر اليد العاملة والموارد: الهياكل والإطارات والشرائح الإلكترونية والزجاج الخ، وما نجده كذلك في الاقتصاد الراهن القائم على الشركات متعددة الجنسيات ذات أصول أموال تدعمها دول عديدة، فربما كان انعكاس ذلك التشظي في الأدب هو سقوط الجدر الفاصلة بين الأجناس الأدبية والفنية وهو ما أُطلق عليه الكتابة عبر النوعية. إذ تجد القصيدة الجديدة وقد كرّست تيمات السرد وتقنيات المسرح والسينما والتشكيل إلى آخر ألوان الفنون البصرية والسمعية السيمانطيقية المتباينة. كما تجلى ذلك المفهوم ذاته في العمارة حيث تجد مبنىً واحدا وقد مزج طُرزا معمارية كثيرة من حضارات قديمة متباينة، فرعونية وبيزنطية وقوطية وحضرمية وبابلية الخ بحيث يتم توليفها على نحو يعد انعكاساً لمفاهيم العولمة الحديثة في البناء وتماهي الطرز. فيما يمكن أن يعد تنافرًا جماليًا ومن جانب آخر قد يرى المرء فيه قيمة جمالية تنبع من استاطيقا التنافر.



مبنى AT&T بأمريكا

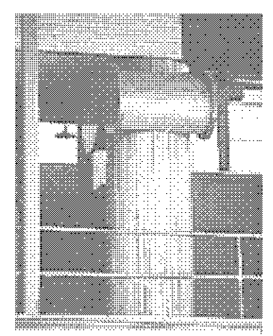
والمثال الأجلى الذي يستخدمه المعماريون عادة لشرح مفهوم ما بعد الحداثة هو مبنى مؤسسة AT&T (مبنى سوني الآن)، الذي صممه المهندس فيليب جونسون في مدينة نيويورك. هي البناية الأكثر جدلاً في النطاق المعماريّ كونها تجمع ما لا يجتمع معماريًّا. فهي ناطحة سحاب مبنية على الطراز الدوليّ الحديث الوظيفيّ المتقشف الخالي من الزخارف والحليّات التي لا ضرورة لها، فيما تعلو قمتَها قصورةٌ مثلثة الشكل على الطراز القديم المميز للقرن السابع عشر الذي يتسّمُ بوفرة الزخارف والحليّ والتفاصيلِ الشكلانية التي لا تخدم وظيفة بعينها. وهو ما جعل المعماريين يطلقون عليها سخريةً "الشبندال[1] الإنجليزي".



تعد هذه البناية الآن أحد أهم النماذج في العمارة ما بعد الحداثية كونها مزجت بين الكلاسيكية الجديدة عند كارل سكنكل وبين الحداثة عند ميز فان دير رو. ومن ثم أصبح طبيعيًّا أن نجد بنايةً شديدة الحداثية محمولة على أعمدة بيزنطية أو رومانية أو كورنثية موغلة في القدم، كما نجد في جامعة اوبرلينمن تصميم فنتوري.

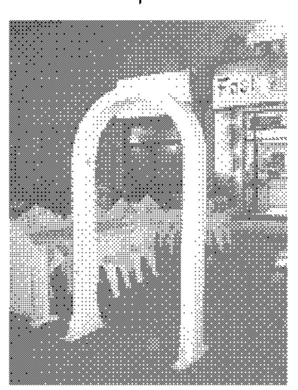
---

[1] - Chippendale الطراز الإنجليزي القديم



عمود كورنثي في بناية حديثة، تصميم فينتوري

والفارق أن مادة بناء العمود لم تعد الرخام أو الحجر كما كان في القديم، وإن ظل هذا جائزًا، بل غدت معدنا لامعًا من stainless steel أو من الزجاج أو الأزمالدوا مثلا. ومثلما نجد في متحف اللوفر ذي الواجهة الكلاسيكية إذ أصر الرئيس الفرنسي فرانسوا ميتران (الشغوف بالحضارة الفرعونية القديمة) أن يزيِّن مدخلُه بهرم فرعوني من الزجاج الشفاف وجعل امتداده تحت الأرض هرمًا كذلك لكن مقلوب. وكلنا يلحظ واجهات المحال التجارية وقد جمعت بين تجريدية وتقشف واجهة الزجاج وقد علتها كتلةٌ حجرية متشققة كأنها انتزعت من كهف قديم أو طلل معبد موغل في الزمن.

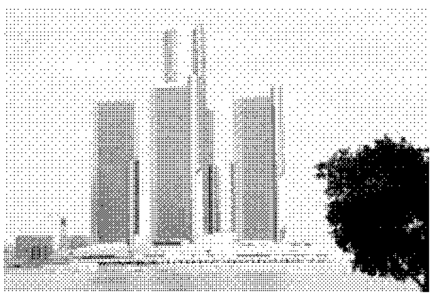


وماذا لو وجدنا بوابةً هي محض إطار خشبي حوله فراغ كي يحدد مدخل حديقة أو مطعم مفتوح؟ الفكرة هنا هي قلبٌ لمفهوم الكتلة والفراغ. لأن الباب فراغٌ في كتلة، لكن أن يتحول الباب إلى "كتلة" في "فراغ"، فذاك مفهوم جديد لفكرة الموجب والسالب. وهو

نتاج الخطاب الجديد في المعمار. وكما سقطت الجدر الفاصلة بين الطرز المختلفة، سقطت أيضًا الجدر الفاصلة بين ألوان الفنون البصرية مثل التشكيل والنحت والعمارة. فنجد مطعما على شكل "بطة" كبيرة هو في الأساس قطعة نحتية أكثر منه مبنى تجاري. مع هذا يظل المبنى الأشهر الدال على فكرة النحت هو أوبرا سيدني" أحد أجمل وأهم ما بُني خلال القرن الماضي. صممها المعماري الدنماركي جون أوتزون Jorn Utzon. وحسب استفتاء أجرته جريدة التايمز أجمع 70٪ من القراء على أن أنها الأعجوبة رقم واحد في العالم الحديث. وهي بالفعل قطعة نحتية بديعة على شكل قوقعة تتفتح في مدينة سيدني الأسترالية.


اسكتش أوبرا سيدني بقلم مصممه الدنماركي أوتزون

وعن التجلي المعماري لمفهوم سقوط سلطة الإنسان وهيمنته على الوجود إذ لم يعد هو محور الحياة ومركزها، نجد المعماريين وقد كرسوا ذلك المفهوم عن طريق عمل واجهات زجاجية مرآوية عاكسة مهشّمة ضخمة، بحيث يقف الرائي عند مدخل البناية فيرى انعكاس العالم والعمارات المقابلة للمبنى ويرى صورته كذلك فيجد نفسه ضئيلا موغلا في التقزّم والتشظي وسط العالم والضجيج المنعكس أمامه. والمثال على تلك الفكرة بناية الرينيسانس في ولاية متشجن بأمريكا.



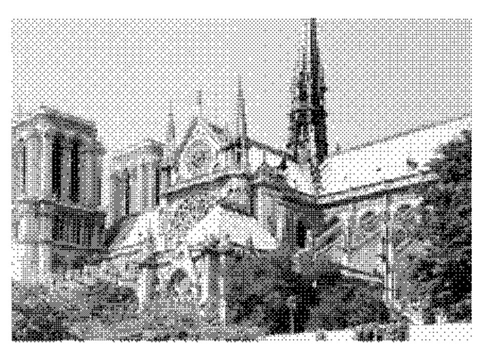
انعكس التنوع الحاصل في المجالات الثقافية على الناتج المعماري وعلى اهتمام

المعماريين، وساهم كلٌّ فنٍّ في إثراء الفنون الأخرى كون الحواجز بينها سقطت، فاستوعب الخطابُ المعماريّ المعاصر اتجاهاتٍ مختلفةً نحتية وتشكيلية تنهل من طرز عديدة. ورأى بعض النقاد المعماريين أن التعددية والصخب ما هما إلا تعبير عن تعددية وصخب الأحداث التي تمور داخل جدران البناية وفيما حولها. أو هي لون من الديمقراطية وحرية التعبير تسمح لكل معماري أن يطرح أفكاره الخاصة دون الالتزام بقالب يحدّه أو نموذج يتمثّله، وهو أمر لم يكن بمقدور المعماريين أن يفعلوه في السابق. وربما من المناسب هنا أن نذكر قولة شيخ المعماريين المهندس المصري حسن فتحي: إذا أنتَ أقحمتَ على المشهد الطبيعي أيَّ شيء لا يحترم البيئة الطبيعية حوله، فسوف تُعاقَب إما بواسطة الطبيعة أو بواسطة الإنسان.

العمارة وريادتُها الفنون الأخرى

العمارة هي الفن الأول للإنسان. فالبشريّ الأول فطِن إلى ضرورة بناء مأوىً يمنحه الخصوصية ويحجبُ عنه عوامل الطبيعة غير الرحيمة. فكانت بيوته الأولى من سعاف النخيل وجذوع الشجر، وظلّت عينُ البشريّ- الباحثة عن الجمال أبدًا- تتمرد وترفض الانصياع لضرورة "الوظيفة" وحدها بعيدًا عن مكامن "الجمال"، فراح يطوّر الشكل والمضمون سويًا ويوازي فيما بينهما حتى غدا المأوى البدائيُّ قصرًا ومعبدًا وهرمًا وقلعةً وناطحةَ سحاب الخ، عبر سلاسل من المدارس المعمارية، كلاسيكية وحداثية وما بعد- حداثية.

ويمكن أن نلمسَ كيف أن العمارة لم تسبق الفنون الأخرى طوال الوقت فحسب، بل كانت منطلقا لتحديث مدارس تلك الفنون، لو راجعنا، مثالا لا حصرًا، بعض المدارس القديمة في العمارة مثل طُرُز عصر الباروك تلك المدرسة المعمارية المغرِقة في الزخارف والحليات التي تخدم الشكل ولا تؤثر في المضمون كثيرا. وسنجد ترجمةً لذلك في الأدب والشعر متمثلةً في إثقال النصِّ بالمحسنات البديعية واللغوية والجناسات والسجع وغيرها من الزخارف اللغوية. ونرى هذا جليًّا في الأدب المملوكي المثقل بسيماء البلاغة التي تشبه في العمارة تلك التماثيل والنقوش والحليات الجبسية التي تزدان بها واجهات الكنائس وبنايات الطراز الباروكي.



كاتدرائية نوتردام بباريس، بدأ بناؤها عام 1163 و تمثل البداية في بناء
الكاتدرائيات الضخمة، وهي النموذج الأمثل للعمارة القوطية Gothic Architecture

وأما "الطراز القوطي Gothic style" الرفيع الرشيق الذي بُنيت عليه كنيسة نوتردام في باريس، وتعدُّ واحدةً من أجمل المنجزات المعمارية التي صنعها الإنسان، فقد انعكس في الأدب باستخدام اللغة الرفيعة والعناية بحسن التراكيب والصياغات الأنيقة. أما علاقة الشعر تحديدًا بالعمارة فهو الأجلى وهو ما سنعرض له لاحقاً بشيء من التفصيل في هذا البحث. فكلاهما خضع لمنظومة الفكر الإنساني وخطابه بحسب الحقبة التاريخية المحايثة. فلو تأملنا شعر الحقبة العباسية، لوجدنا فيه الكثير من الملامح المحاكية لبنيوية العمارة. وبعد سقوط الدولة العباسية وحلول الحقبة الإيلخانية سنرصد ظهور تيمات البديع والسجع والتلاعب الشكلاني المجاني باللغة ما أثقل كاهل الشعر والخطاب الإبداعي بعامة، وهو ذات ما نرصده في عمارة ذاك العصر حيث الشكلانية الفجة والمثقلات فاقدة الدلالة والارتباك التصميمي النام عن انحطاط الذائقة. وتصاعَد ذلك في العمارة الصَفوية الفارسية التي أفرطت في تطعيم المباني بعناصر معمارية ذات أشكال مبهرة خيلائية لا تعكس واقعَ الإنشاء وحقيقته. ووردت المبالغات في المداخل والقباب والعقود ما أخلَّ باتزان النسب الجمالية، فكأن إقحام نفيس الخامات البنائية سيعوض هزال الفكرة المعمارية. وفي فجر القرن العشرين سنجد أن التيارات الفكرية كالبنيوية والتفكيكية والحداثة وما بعدها قد وجدت طريقها إلى نسغ كل من الشعر والعمارة على السواء بذات الدلالات تقريبًا، ومن ثم تداخلت الطرائق المتبعة في النقد الأدبي والشعري مع النقد المعماري الذي بدأ يتطور في العقود الماضية. وعلى ذلك فإن المتتبع للمدارس المعمارية سيجد انعكاساتها على كل ألوان الفنون الأخرى في ذات الحقب الزمنية. وكان توالي المدارس المعمارية عبر تحولات مفصليّة جذرية في التاريخ يعود إلى الإنسان دومًا باعتباره مرجعَها الأول. الإنسان: أيديولوجياه وطبيعة حياته الآنيّة وفكرته الراهنة وتطوّر مفهومه عن الحياة والوجود، وكذلك المؤثرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية

والعقائدية والبيئية في كل مرحلة. الكونُ الذي بدأ بسيطًا متمحورًا حول الوظيفة والمضمون، ثم راح يرتقي تدريجيًّا باحثًا عن الشكل والقيمة الجمالية التي تعزز الوظيفة، إلى أن أسره الشكل والزخرف وتملكه تماما كما في بعض طرز العمارة الكلاسيكية التي تلتها "الكلاسيكية الحديثة مثل "الأرابيزانس Arabisance" في أواسط القرن ال19 في بعض المناطق العربية والتي تميزت بالعقلانية المحلية وقد شاعت ضمن حركات معمارية تروم الإحياء من خلال ثنايا التراث العمائري العربي.

كانت العمارةُ إذًا هي الرائدةَ في تدشين المدارس الفنيّة الجديدة تبعا لروح العصر، ومن بعدها تأخذ بقية الفنون الخطوة. ولذلك ليس غريبا أن تكون العمارة هي فاتحة اتجاه ما–بعد–الحداثة Postmodernism، ثم دخلتها الفنون الأخرى بعدها. ذاك الاتجاه الذي تبنى انعكاس مفردات الحياة الراهنة على العمارة والأدب من تشظي العالم وسقوط السلطات والقوالب وتحقيق الموسيقا الشعرية عن طريق التنافر والإيقاع عوضا عن التناغم الظاهر القولبيّ التفعيليّ القديم المنتظم، إلى آخر تلك المعاني الجديدة التي تبنتها ثقافة ما بعد الحداثة والتي رصدنا تجلياتها الواضحة في العمارة ومن بعدها في بقية الفنون. والسبب في هذا واضح لو نظرنا إلى حقيقة أن العمارة هي فن الإنسان الأول وشاغله الأساس والمرآة العاكسة لطبيعة العصر ومفرداته. ولعل هذا كان وراء تسميتها "أم الفنون". وهي كنية ليست مجانية. ليس فقط لكونها أولى الفنون زمانيًّا وجذرَها الرئيس، وليس وحسب لأنها أسبق الفنون إلى التطور، وليس فقط لأنها النشاطُ الإنسانيّ الذي يكتبُ تاريخ الفن ويحدد طابعه عبر كل حقبة زمانية، بل كذلك لأن الفنون جميعَها تلتقي في باحتها ثم تتشعّب في روافدَ عديدةٍ لتصبَّ في مصبات أخرى. لندلل على ذلك يكفي أن نعرف كيف يحلّل المعماريُّ المصمّمُ واجهةَ بنايةٍ ما، إذ سنجده يتراسل مع كل معاجم الفنون الأخرى في تقريره. فالواجهة المعمارية حين تقرأها تستخلص منها نسبًا تشكيلية، وترصد إيقاعها الموسيقي من خلال حساب الكتلة والفراغ، ومناطق الظلال والنور، ويمكنك تعيين (الانتظام–التنافر–الثماثل–السيمتري– والمونوتوني– الإيقاع– التناغم اللوني والكتليّ– التجريد– الاتزان– الحركة والسكون– الظلال والنور– الاستاتيكية والديناميكية– البنية–الهيكل– التماسك الترهل– التباين– الهيراركي– التراتب.... وغيرها)، لاحظ كمَّ المصطلحات التشكيلية/النحتية/الموسيقية/الشعرية التي استخدمناها في التعامل مع واجهة معمارية.

وتجدر هنا الإشارة إلى العلاقة الوثقى بين العمارة والشعر. بسبب تجاورهما في عائلة الفن التي تم تحديدُها تقليديًّا بعناصر ستة هي: الموسيقي والنحت والرسم والمسرح بالإضافة إلى العمارة والشعر. تلك العائلة التي اعتبر فلاسفةُ الإغريق العمارة تاجَها، كما أكدوا أن نزعاتٍ فطريةً في النفس البشرية تدفع الإنسان إلي ممارسة تلك الفنون توقاً إلى تحصيل ما أسموه "اللذة الروحانية". ثم انقسمت هذه العائلةُ بحسب المنظّرين إلي كتلتيْن ظَرْفيتيْن: إحداهما مكانية والأخرى زمانية. فتفرقت العمارة والرسم والنحت إلى جهة حيث يجمع بين ثلاثتها ظرفية المكان، بمعنى النِسَب والمسافات والأبعاد الخ. في حين ذهب الشعر والموسيقي والمسرح إلى جهة أخري، حيث الظرفية الزمانية من إيقاع وتوقيعات الخ. سوى أن روابطَ وصلاتٍ وتداخلاتٍ قويةً ظلّت تجمع بين الفريقين. وتعود أخبار المقاربات الأولى بين العمارة والشعر عند الإغريق عندما حاولوا تحليل الموسيقي والعمارة بدلالات الرياضيات التي جمعت بين إيقاعات الأولي، ونِسَب الثانية.

من هنا نجد أن ما — بعد – الحداثة هو مفهوم لم يتبلور بعد وغير قابل للتعريف الدقيق، ربما لأن في التعريف صرامةً هو يرفضها منهجًا، ولأن بلورة المفهوم تفترض إنجازًا سابقًا وهو ما سعى لتحطيمه ضمنًا. إنه مفهوم يراهن التاريخُ والتحول الاجتماعي والاقتصادي على بلورته ونصوعه وجلائه أو حتى إخفاقه وإخفاته ومواته. وكما كان أدب الحداثة نبوءةً لتحوّلٍ جديد، سيجتاز أدب وثقافة ما بعد الحداثة زمنه ليبشر بولادة تاريخ جديد.

المراجع

Postmodernism and Society- Roy Boyne and Ali Rattansi Macmillan, London, 1990
Postmodernism: A Reader- Patricia Waugh, London, 1992.
Post –Modern Architecture- Charles A Jencks 1977
Complexity and Contradiction in Architecture- Robert Venturi 1962
All that is Solid Melts into Air- M. Berman, London, Verson press, 1983.

مـرآة ابن رشـد [1]

مأساة ابن رشد

نظر شيخٌ جليلٌ إلى المرآة المعدنية في زاوية غرفته، ثم راح يتأمل وجهَه الوقورَ ذا اللحية البيضاء وهو يتلاشي شيئًا فشيئًا حتى اختفى تمامًا من الوجود. هو الشيخ ابن رشد أو أفيروس، الفيلسوف العربيّ الأشهر، كما صوّره بورخيس في قصته الطويلة "البحث عن ابن رشد — La Busca de Averroes". كان ابن رشد متوفرًا على ترجمة أحد مؤلفات فيلسوف إغريقي تفصل بينهما أربعة عشر قرنًا من الزمان، كي يُضمّنه الفصل الحادي عشر من كتاب "تهافت التهافت" الذي يحاجج فيه كتاب الإمام الغزالي "تهافت الفلاسفة". ولما كان فيلسوفنا الأكبر لا يعرف أيًّا من اللغتين اليونانية أو السريانية، فقد اضطر إلى ترجمة كتاب "فن الشعر" لأرسطو عبر لغة وسيطة. جاء المساء، واصطدم الرجل بكلمتين عسيرتين في باب الشِّعر. كلمتان لم يجد لهما مقابلا مفهومًا في لغته العربية. التراجيديا والكوميديا. الرجلُ يذكرُ الآن أنه كان قد تعثّر بهما قبل عدة أعوام في الكتاب الثالث لعلم الجمال. لكنه في هذه اللحظة مطالَبٌ باستيعاب المعنى الدلاليّ الحقيقي للمفردتين. فهو سيغدو فيما بعد "الشارح" ل فلسفة أرسطو. ثم هو مطالَبٌ بعد استيعاب المفردتين بوضع تعريبٍ لهما في متن مخطوطه. تعريبٌ دقيق ودال من شأنه أن يجعل كلَّ عربيٍ يقرأ الكتاب أن يقبض على الجوهر العميق لكل مفردة منهما. كيف السبيل إلى الحصول على معنى يشرح مفردتين تخصان فنِّ المسرح داخل منظومة ثقافية لم تعرف مطلقًا فن التمثيل أو المحاكاة؟ أعني منظومة الثقافة العربية. ما أفاده شيئا تصفّحُه الإسكندر الفردوسي ولا التقليب في طبعات النسطوري وأبي بشار متى وحنين بن إسحاق ولا حتى نفعته بشيء قراءته كتاب "العين" للخليل. والمشكلةُ أن

[1] – الورقة البحثية المقدمة في مؤتمر "الترجمة ومجتمع المعرفة" – المجلس الأعلى للثقافة بمصر – 11-14 فبراير 2006
نشرت في مجلة "المحيط الثقافي" — مصر– عدد مارس 2006

هاتين الكلمتين المبهمتين كانتا متجذرتين ومنتشرتين في طول كتال "فن الشِّعر" وعرضه، ومن ثم مستحيلٌ حذفهما. وضع ابن رشد القلمَ جانبًا وانخرط في التفكير. ثم،... الحزن. لم ينتبه ابن رشد للدرس الذي أرسله له القدر لحظتئذ. إذ جاءه عبر الشرفة صوتُ صِبية صغار يتصايحون. ثلاثة. أحدهم كان يؤذن وقد اعتلي كتفَ زميلِه الذي كان "يحاكي" دور المئذنة، بينما الثالث راح يركع ويسجد "كأنه" المصلّون جميعًا. لم يعر ابن رشد هذا المشهد التفاتًا. (رغم أنه كان درسًا بليغًا وعمليًّا في فن المحاكاة أو التمثيل). ويائسًا كسيفَ البال، ذهب الشيخُ إلى أصدقائه واستفتاهم في أمر المصطلحيْن اللذين استغلقا عليه. وطبيعيٌّ أن عجزَ الجميعُ، مثله، عن حل اللغز خلال بحثهم عن دلالة لهما داخل معينهم الإسلاميّ الفقهيّ العربيّ. عاد بن رشد إلى صومعته وراح يتأمل وجهه في المرآة. ثم اختفى.

"الجوهر النشط" لفعل الترجمة

هل تصلح تلك الحكاية البورخسية الفانتازية ذات الإشارات الدالّة كبداية للولوج داخل الجوهر العميق لمفهوم فعل "الترجمة"؟ بوصفها، ليس وحسب نقلَ كتبٍ وأفكارٍ ومعلوماتٍ ومنجز معرفيّ من شعب إلى شعب، بل بوصفها عمليةَ إشعاعٍ مركزيّ لروحِ ونسغ حضارة قطعت شوطًا في مسار البشرية في اتجاه ما، إلى شعوب أخرى لم تصل إلى نقطة الضوء ذاتها، ربما لأنها كرسّت جهودها نحو اتجاه آخر من دروب المعرفة فقطعت فيها أشواطا أكثر، سوف تشعها بالمقابل عبر الترجمة إلى شعوب أخرى وهكذا. الترجمةٍ بوصفها اختصارًا للزمان والمكان وحرقًا لمراحل قطعتها بالفعل حضارة ما في حقل معرفيٍّ وفنيّ ما، فتختصر على الحضارات الأخرى مراحلَ البدايات والتكرار ما يحققَ مبدأ التراكم المعرفي والقفز نحو المستقبل في اتجاه واحد لا تعرجات فيه ولا نكوصات. أين تكمن مأساة ابن رشد السابقة من وجهة نظر بورخس؟ حسب القصة، (التي قد نختلف مع مضمونها الساخر من ابن رشد العظيم غير أننا سنأخذها مأخذ الفن الذي لا ينبغي أن يُحاكم إلا جماليًّا)، حسب الأليجوريا البورخسية فقد نقل ابن رشد "شكل" الفكر الإغريقي، أو العباءة الخارجية له المتمثلة في بعض الكتب الأرسطية، وأغفل، أو عجز عن، نقل "روح" الحضارة الأثينية التي برعت في فنون شتى سبقت فيها جميع الحضارات المحيطة آنذاك. فبلاد الإغريق قد حظيت ببيئة علمية وفلسفية متقدمة ورفيعة منذ القرن الخامس قبل الميلاد، وازدهرت فيها الثقافة بألوانها من أدب وفلسفة وطب، وبرعَ الإغريق، فيما برعوا من فنون، في الفن المسرحيّ ونظّروا له كعلمٍ وفنٍّ له

مدارسُه وأنماطُه وطرائقُ ولوج جوهره النشط. وأما ابن رشد ابن العرب، على سعة ثقافته وعمق عقليته الموسوعية التي ألمت بعلوم وفنون شتى، ورغم ذهنيته العاقلة غير الناقلة، إلا أنه ابن أصيل للحضارة الإسلامية الكهنوتية التي لم "تقترف" فن المحاكاة ولم تعرفه، بل كانت تعدّه، وربما ما تزال!، أحدَ المهالك البشرية والزلّات التي لا يرتكبها إلا كافر. قرأ ابن رشد واستوعب الفكر اليونانيّ حدَّ أن أصبح أحد أهم شُرّاح الفلسفة الأرسطية، بل كُنّي غربيًّا بـ "الشارح"، لكنه رغم ذلك أخفق في استيعاب المعنى العميق وراء مصطلح غريب عن ثقافته العربية، على أنه في ذات الوقت مصطلحٌ يتقاطع بقوة مع فن برعت فيه أثينا وأنشأوا من أجله أكبر مسارح العالم المفتوحة ذات المدرجات الحجرية السماوية في الأجورا وحول جبل الأوليمب. هنا نعود إلى الوظيفة الأعمق "لفعل" الترجمة. التي هي ليست نقل المخطوطات والكتب، بل العمل على احتلال درجة أرقى من درجات العبور والاختراق كي تلجَ وتنهل من "الجوهر العميق" لروح حضارةٍ أو فكر ما. وربما تجدر الإشارة هنا إلى مقولة جلال الدين الرومي: اذهبْ، واسعَ وراء المعنى، يا عابد الصورة!

الترجمة ومجتمع المعرفة

على أي صورة كان يمكن أن تكون حياتنا لولا الترجمة؟ كيف سيكون شكل الألفية الثالثة لو لم يخض البشريّ القديم عملية نقل المعارف؟ كيف يمكن أن تكون معارفُنا لو لم تصل إلينا الفلسفةُ الإغريقية، أو الفكر البوذيّ والكونفوشيوسيّ والزرادشتيّ؟ كيف كان للأدب العربيّ أن يدخل عوالم فن الرواية لو لم نقرأ كلاسيكيات الأدب الروسي والإنجليزي والألماني؟ وكيف كان لأدباء أمريكا اللاتينية أن يبتكروا "الواقعية السحرية" لو لم يقرأوا ترجمات "ألف ليلة وليلة"؟ كيف كان مسيحيو العالم سيفهمون تعاليم المسيح لولا ترجمات الإنجيل؟ وكيف كان سيولد مصطلح "مستشرق" لولا التوغل الغربيّ في معارف الشرق عبر التراجم؟ وكيف كان لنا أن نكشف بدائعَ الفرعون القديم لولا فك رموز "حجر رشيد"؟ وفي مجال العلوم سيكون السؤال أوغل وأهم. كيف كان لنا إنشاء كليات الطب والهندسة والعلوم والفارما لو لم تصلنا ترجمات لأحدث النظريات العلمية في دول الغرب؟ بل كيف كان للعالم الحديث أن يتشكَّل، والثورة الصناعية والتكنولوجية أن تتفجر لو لم تُترجم وتُشرح نسبية آينشتين ونظريات الكوانتم ونيوتن وإديسون؟ لولا الترجمة وفن نقل المعارف والثقافات لَتشرْذمَ العالم في جزر صغيرة منعزلة لا تعرف إحداها عن الأخرى ولا تسمع واحدتها بمنجز الأخرى.

وبإجراء قراءة سريعة للتاريخ، سوف نجد ارتباطًا، يكاد يكون شرطيًا، بين ازدهار وُرقّي مجتمع وبين انتعاش حركة الترجمة فيه وتكريس مبدأ الاتصال الثقافي مع الحضارات الأخرى. ولنا في واقعنا العربي خير مثال. لم تنتعش الحضارة والفكر الإسلاميان مثلما حدث في عصر المأمون (813–833 م)، الذي جاهر باعتناق فكر المعتزلة بما ينطوي عليه من إعمال "العقل"، عوضًا عن "النقل" السلفيّ الجامد الأعمى، وإزكاء شعلة التنوير بين أرجاء الأمة. وتزامَن ذلك مع اتساع ونهوض حركات الترجمة، في سابقة لم تُرَ مثلٌ لها، من اليونانية إلى العربية, في بغداد عاصمة الخلافة العباسية. وامتدت تلك الحقبة الثرية من القرن الثاني حتى نهاية الرابع الهجري. راح المترجمون ينقلون كتابات أفلاطون وأرسطو وفيثاغورث ما سمح للفلاسفة العرب بالإطلاع على الفكر الإغريقيّ ومناقشة أفكار فلاسفته القدامى وتطويرها للاستفادة منها عربيًّا، أو حتى اطّراحها وهجرها إن شاءوا. الأمر الذي سمح للعلماء العرب ببلورة رؤاهم العلمية والفكرية فاحتلّ العرب في العصر العباسيّ موقع الريادة في العالم على مستوى الفكر والعلوم الطبيعية حتى غدا عصرًا من الاستنارة وحرية الفكر ما يكاد يشابه عصر النهضة الأوربيّ. هو العصر الذي أفرز مناخُه الصحيّ فيلسوفًا مثل الكندي الذي اشتهر بعمق رؤاه وتعدد روافد مكونّه المعرفيّ بسبب إجادته لغات الإغريق والفرس والهنود، ما أهلّه لترجمة مؤلفات أرسطو إلى العربية بتكليف من المأمون رأسًا. فكان أول من فتح كوّةً على الفكر اليوناني داخل الثقافة العربية. كما ظهر في ذات العصر أبو نصر الفارابي وابن سينا وغيرهم ممن نهلوا من ثقافات الإغريق والفرس عن طريق الترجمات فأثروا مكتبتنا العربية بمنجزات فكرية وعلمية رفيعة لم نزل ننهل منها حتى يومنا الراهن. لم تشهد الحضارة العربية مرحلة أكثر إشراقًا من تلك المرحلة التي انتعشت فيها حركات الترجمة فانتقلت فلسفات وحضارات الشعوب الأخرى عبر "انتشارية عابرة للزمان والمكان" إن جاز التعبير خلال ترجمات للفكر والفلسفات والعلوم قام بها مفكرون إسلاميون وعلماء آمنوا بأن العقائد والفلسفة والعلم دروبٌ معرفية تتوازى ولا تتعارض. هدفها جميعًا محاولة الوصول إلى الحقيقة، أو مشارفتها، ومن ثم مستحيلٌ أن تتنافر أو أن ينفي أحدها الآخر. قد تتجادلُ تلك الدروب أو تتحاور، لكنه الجدلُ الصحيّ الذي لا ينتصر إلا للإنسان والحقيقة والفضيلة والجمال والخير. تلك كانت اللحظة الزمانية المشرقة التي سمحت للمعلم الأول أرسطو بأن يزور ثقافتنا العربية لأول مرة بعد قرون من الاغتراب. فراح الفارابي يترجم مؤلفاته في المنطق، فيما نبغ ابن باجة في تراجم علوم الطبيعة، والفارابي وابن سينا في علوم ما وراء الطبيعة، وجالينيوس في الطب، وغيرهم العديد من الفلاسفة والمترجمين العرب الذين نهلوا من الحضارة اليونانية القديمة. وبسبب احترام "العقل المعرفيّ" في ذلك العصر الفريد شهدنا تكوّن نماذج من العقليات ذات الطبيعة الموسوعية

التي عزَّ وجودُها في أي عصر سابق أو لاحق. أعني العقل الذي لا يحمل بين جنباته لونا واحدا من المعرفة أو العلوم أو الفنون، بل ترى واحدَ هؤلاء الفلاسفة والمفكرين وقد أسهم في شتى دروب المعرفة من فلسفة ودين وطب وهندسة وفلك وموسيقى وألسنيات وغيرها من منجزات المعارف البشرية الرفيعة. هي العقلية التي تذكرنا بفلاسفة الإغريق القدامى الذين يصعب على المرء تصنيفهم في خانة فكرية أو علمية واحدة، فتجد فيثاغورث، مثالا لا حصرًا، رياضيًا وشاعرًا وطبيبا وفلكيًّا وموسيقيًّا فضلا عن كونه فيلسوفًا. وفي هذا يقول محي الدين ابن عربي: "كل معرفة لا تتنوعُ لا يعوَّل عليها".

رحلة بن رشد وأرسطو عبر التاريخ والألسن

ولو تتبعنا خيط مسار ابن رشد وحده عبر الترجمة، كنموذج حقيقي بعيدًا عن فانتازيا بورخس ورمزيته الشاكسة، لوقعنا على فكرة ثرية وطريفة جديرة بالتأمل للتدليل على أهمية الترجمة جيئة وذهابًا بوصفها المفتاح الحتمي الذي دونه تستغلق أبوابُ وتتعالى أسوارُ مدينة حصينة اسمها "مجتمع المعرفة". توفّر نفرٌ من المفكرين العرب ممن يعرفون اليونانية القديمة بترجمة الفكر اليوناني بعامة وأرسطو بخاصة. ثم انكبَّ ابن رشد على المنجز الأرسطي المترجم وبدأ في دراسته ثم شرحه في مستوياتٍ عدة. ثم شرع الأوربيون يترجمون شروح ابن رشد الأرسطية من العربية إلى اللغات اللاتينية والأوربية. وإذًا، من خلال تلك الشروح (وحدها) بدأ العالمُ الغربي يلتفت إلى أرسطو ويفهمه ويستنقذه من مواته بعد قرون، ثم يعيد قراءته من جديد على ضوء الفهم الرشدي له. كان أرسطو مُستغلقًا بالكليّة على عقول الغرب قبل شروح ابن رشد التي أعادت إليه مكانته لدى الغرب بعدما طمره التاريخ والنسيان. اهتم الأوربيون بتفاسير ابن رشد للأرسطية الحديثة بعدما نقّاها من شوائب المثالية الأفلاطونية حتى أنهم ابتكروا مذهبًا فكريًّا سموه "الرشدية" وجعلوه أحد المواد الأساسية المقررة على طلاب الجامعة في أوربا، فلن تجد طالبًا غربيًا واحدًا لا يعرف ابن رشد وغير مطلّعٍ على منهجه و فلسفته. والحال أن ابن رشد قد أبدع بالفعل في تطوير"نظرية الفكر" التي أثّرت بقوة في تاريخ المدرسة الأرسطية. واجتهد في رسم صورة للحقيقة العليا عن طريق مزج الجدل التحليليّ مع الحدس الفطري من أجل إمكانية تصور مساهمة الإنسان في الجوهر الكليّ للوجود، وطبيعة النفس الكليّة العليا وكون النفس البشرية جزءًا من الذات الإلهية الشاملة الحاوية. ويذهب معظم الأرسطيين، قدامى ومحدثين، إلى أن تلك النظرية قدمت فهما دقيقا للأرسطية. كما حاول ابن رشد إصلاح نظرية "المادة والهيولي" و كذلك "نظرية الخلود" عند أرسطو،

تلك النظرية التي تنفي بوضوح فكرة خلق العالم من وجهة النظر اليهودية والمسيحية والإسلامية. فقد آمن ابن رشد بسرمدية الله وأبدية فعل الخلق، و نظّر لفكرة أن الكون دائم التطور والبناء على ما سبق في صور جديدة، و أن الله قد خلق الزمان كما خلق الكون على نحو سرمدي مادام هو ذاته ذا طبيعة سرمدية خالدة. ولم يقتصر الغرب على ترجمة فكر ابن رشد الفلسفيّ وحسب، بل تُرجمت إلى اللاتينية والعبرية مؤلفاته في الطب التي بلغت ست عشرة دراسة طبيّة مهمة يتصدرها كتاب "الكليّات في الطب"، إضافة إلى موسوعة طبية في سبعة أجزاء تناولت التشريح، التشخيص، علم التحليل، علم وظائف الأعضاء، العقاقير. تلك المؤلفات الطبية، التي فاقت كل المؤلفات الطبية في العصور الوسيطة، غدت، حتى الآن، من أهم المراجع الطبية عند الغرب ويدرس طلبة الطب الغربيون أجزاء منها في كلياتهم. وكذلك نحن كعرب، لم نلتفت إلى أهمية ابن رشد الفذة السابقة عصرها إلا من خلال ما ترجمناه له وعنه من الكتب الغربية.

وهكذا نرى أن فعل الترجمة كان وراء معرفة الغرب بابنهم: أرسطو، ووراء معرفة العرب بابنهم: ابن رشد. ومن ثم فالترجمة ليست فقط وراء معرفة شعب بحضارة شعبٍ آخر تفصله عنه حواجز الجغرافيا، بل إن الترجمة كانت السبب في معرفة الابن بسلفه ابن جلدته. مثلما عرف الغرب أرسطو عن طريق العرب متمثلين في ابن رشد، ومثلما عرف العرب ابن رشد عن طريق الغرب. أي بوسعنا تشبيه الترجمة بـ كُرَةِ بينج بونج من المعرفة في سرعة ترددها مكانيًّا عبر الجغرافيا، وبـ كُرَة الثلج من حيث كونها تزداد وتتراكم طبقاتها وتتبلور عبر رحلتها جيئة وذهابًا عبر الثقافات والشعوب والحضارات.

أزمة العرب في الترجمة

لن نضيف جديدًا إذا قلنا إن مجتمعاتنا العربية، باستثناء الحقبة العباسية سابقة الذكر، هي محض متلقٍ ومستهلِك للمعرفة عوضًا عن أن تكون منتجًا لها شأن العالم الغربيّ. وإن كنّا لا نطمح في أن نكون منتجي فكر ومصنّعي معرفةٍ في هذه المراحل الحرجة التي تعيشها الأمة الآن، فلا أقل من أن نكون مُتلقين جيدين حقيقيين بأن نتقن "فنَّ" التلقي. فالتلقي والاستقبال فنٌّ مثلما الإنتاج والإرسال. وهنا تأتي الترجمة لتكّون حجر الزاوية في فعل "التلقي" من أجل مواكبة ودخول مجتمع المعرفة الجامح المتسارع الخطوة من حولنا. من أجل أن نأخذ مكانةً ما من الخارطة، ولو في خانة المستهلِك. وفي الكلام عن مجتمع المعرفة الذي مبدؤه "اللحاق أو الانسحاق"، وحسب تعريفه الذي أقرّه تقرير التنمية الإنسانية العربية للعام 2003 بأنه: ذلك المجتمع الذي يقوم على إنتاج

المعرفة ونشرها وتوظيفها في كافة مجالات النشاط المجتمعي: الاقتصادية، والسياسية، والثقافية وفي الحياة الخاصة والعامة وفي كافة الجوانب المتعلقة بالمجتمع المدني، وصولاً للارتقاء بالحالة الإنسانية باطراد أي تحقيق التنمية البشرية، سوف تحتلّ الترجمة بوجه عام والعلمية منها بخاصة مكانها الأبرز، كون العلم هو الورقة الأولى التي تتسيّد بها الشعوب وتتمايز عن غيرها من المجتمعات الخاملة التي ترفل في الجهل والتأخّر. وإذا نظرنا إلى المعرفة بوصفها أحد أهم العناصر الثلاثة في جدلية التنمية البشرية في المنطقة العربية النامية إلى جانب نهوض المرأة وإقامة الحكم الصالح، سنجد أن لا سبيل لتحقيق هذين العنصرين الأخيرين في معزل عن المعرفة.

ولو تأملنا التجربة اليابانية في مجال الترجمة على سبيل المثال التي أبرمت اتفاقاً مع دور النشر العالمية في الغرب من أجل ترجمة كل كتاب علمي يصدر إلى اللغة اليابانية في نفس توقيت صدوره بلغته الأم ليوزع في موازاة صدوره باللغة الإنجليزية، لأمكننا أن نفهم أحد الأسباب التي جعلت اليابانيين في مواكبة دائمة لمجريات العلم في الغرب الحديث، ولأمكننا كذلك أن نتأمل حجم الكارثة المعرفية التي تحياها منطقتنا العربية في المقابل. إن فقر معدلات الترجمة المواكِبة لابد أن يؤثر سلباً في إمكانية الشراكة في مجتمع المعرفة الراهن القائم بالأساس على تزامن نقل المعلومة لحظة انبثاقها فضلا عن الانطلاق في المجال البحثي باللغة العربية، مما يضعف من فرص نشر المعرفة في مجتمعاتنا العربية.

وفي حين تفعل اليابان ذلك نجد أنظمتنا السياسية العربية تعمل جاهدةً على نشر النموذج المعرفي الذي يخدم توجهاتها وأهدافها، ومن ثم تحارب النظم المعرفية التي من شأنها تزكية الوعي العام وروح التأمل وتعزيز قوى المعارضة والرأي المضاد لسياساتها، ما يشكّل عائقاً جديداً أمام تنامي المعرفة في الدول العربية في ظل الفساد السياسي واحتدام الصراعات. وإذا أضفنا إلى ذلك عدم احترام المعاهدات الدولية المتعلقة بحقوق الإنسان التي وقّعت عليها معظم الدول العربية، سندرك أن ازدهار المعرفة سيصبح أمرًا عسير المنال في ظل مجتمعات لا تفعّل القوانين التي تضمن للمواطن حقه في تحصيل المعرفة وحقه في حرية الفكر والتعبير عن الرأي. فشعوب الدول العربية من أسف مازالت تعاني من القمع الفكري وفرض الرقابة المسبقة وسلب الحريات العامة والخاصة، بما يشمل حرية النشر والمطبوعات، والتضييق على عمل الأحزاب والجمعيات والنقابات، ومراقبة وسائل الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية ما حدَّ من فرص نشر المعرفة على نحو صحيّ في المجتمع.

ولعلنا نحزن إذا تأملنا مدى فقر معدلات الترجمة في الواقع العربي، في ضوء ما أشار إليه تقرير التنمية الإنسانية لعام 2000 من أن ما ترجمه العالم العربي منذ عصر المأمون وحتى يومنا هذا هو 10 آلاف كتاب، بما يعادل ما تقوم بترجمته دولة واحدة كإسبانيا في عام واحد.

إن النزعة اللاعلمية التي تسم مجمعاتنا العربية أدت إلى استفحال حضور كتب الشعوذة والخرافات التي تتلبس ثوب الدين مما ساهم بقوة في استفحال الحس التطرفي التعصبي النقليّ الانغلاقي أحادي النظرة لدى الشباب كونه يستقي الحياة من مناهل غير علمية فضلا عن كساد العملية التعليمية ذاتها التي تعمل على إزكاء الحس النقلي الرجعيّ وتُعطّل الحسَّ العقلي المنطقي ما يشكّل خطرًا حقيقيًا على نسيج الذهنية العربية القادمة. فإن تسنى للغرب توليد وإنتاج المعرفة العلمية العقلية فليس أقل من أن ننمي لدى شبيبتنا مواكبتها بأن نشيع بينهم شيئا من الثقافة العلمية عن طريق توفير تراجم حديثة ومحايثة لما ينتجه الغرب أولا بأول. وهذا ما دعا أحمد زويل صاحب نوبل أن يقول: "إن العالم العربي والإسلامي بحاجة اليوم إلى جهاد علمي وتعليمي، فالسلَمون الأوائل تفوقوا في مجالات العلوم والرياضيات، ونحن اليوم بحاجة إلى أن نهتم برفع مستوى التعليم والبحث العلمي إلى مستوى الجهاد في سبيل النهوض مجدداً بحقول العلم والمعرفة"، وكذلك ما دعا مهاتير محمد رئيس وزراء ماليزيا السابق لأن يقول: "إن الله لم يتخل عن المسلمين في العصر الحديث، لكن المسلمين تخلوا عن العلم، فصاروا متخلفين عن ركب الحضارة العالمية". وجاء أيضًا في تقرير التنمية الإنسانية لعام 2003 ما يؤكد حال الركود في عدد من مجالات إنتاج المعرفة في مجتمعاتنا العربية سيما في مجال البحث العلمي. فبالإضافة إلى فقر الإنتاج فيه، يشكو البحث العلمي في العالم العربي من ضعف في مجالات البحث الأساسي، وشبه غياب في الحقول المتقدمة مثل ثقافة المعلومات والبيولوجيا الجزئية. ويعاني البحث العلمي في البلدان العربية انخفاضًا في الإنفاق عليه (إذ أن إنفاق الدولة في الوقت الراهن على البحث والتطوير لا يتجاوز اثنين في المائة من إجمال الدخل المحلي، ويدفع غالبه كرواتب للموظفين). كما يعاني غياب الدعم المؤسسي له، وعدم توافر البيئة المواتية لتنمية العلم وتشجيعه، إضافة إلى انخفاض أعداد المؤهلين للعمل فيه. فلا يزيد عدد العلماء والمهندسين العاملين بالبحث والتطوير في البلدان العربية على 371 لكل مليون نسمة. وهو أقل بكثير من المعدل العالمي البالغ 979 لكل مليون نسمة. وبوجه عام تقل نسبة الملتحقين بفروع العلوم في التعليم العالي في جميع البلدان العربية، مقارنة ببلدان ناهضة في ميدان المعرفة مثل كوريا. وكل ما سبق يقول بجلاء إن ظاهرة الانفجار المعرفي أو الفيض المعلوماتيّ Information Overload، التي

اجتاحت العالم المتقدم بأسره وسببت له ملمح إثراء وفرح تمثّل، للمفارقة، مشكلة حقيقية للذهنية العربية التي لا تستطيع أن تجاريها أو تستوعبها. وهو وضع يخشي معه من أن تشعر هذه الذهنية بالانسحاق والتضاؤل أمام إعصار المعلومات المتدفقة من هناك علي نحو خارق. وهنا آمل من القائمين على مهام مشاريع الترجمة في مصر وفي كافة الدول العربية أن تنتظم الترجمات سياقات مدروسة ومخططات حقيقية عوضًا عن أن تكون منطلقاتها فردية فيترجم كلُّ مبدع أو مترجم ما يعنُّ له من مناهل الغرب. نحتاج إلى بُحّاث يدرسون خريطة المنتج العالمي ويرون مناطق القصور في المنقول منه إلى العربية وتكلّف فرق عمل لإنجاز الأهم فالمهم منها كمهمة قومية وسياسية حقيقية وليست وحسب كمهمة ثقافية ترفية. فالمعرفة لابد أن تكون همًّا شاغلا للمجتمع بوصفها فعلا حتميًّا وليست فعلا مكملا أو زائدًا عن الثقافة. وفي حين يقول هيدجر بكل تواضع: إن الفكر لم يبدأ بعد، نقول نحن بكل ثقة إننا خيرُ أمة أُخرجت للناس ونستنيم لهذا الوهم الذي يكبّل نمونا ويجعلنا نتعالى على العلم فتسحقنا خطاه. وفي نهاية ورقتي المريرة هذه أرجو أن نستفيق من غفوتنا كيلا يكون مصيرُنا مثل طائر "أمل دنقل" حين قال: سكّينُ الذبح هي مصيرُ الطيور التي حطّت من السماء إلى الأرض.

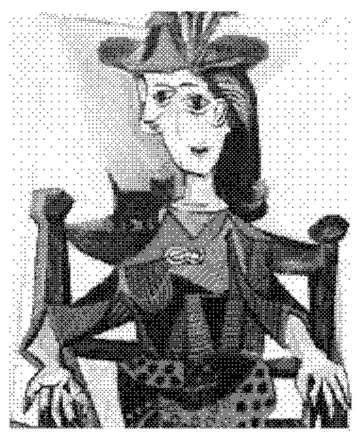
تفاحة بيكاسو [1]

مرّةً، رسم بيكاسو تفاحةً كاملة غير مشطورة، غير إن بذورَها تبينُ منثورةً فوق القشرة الخارجية للتفاحة. ماذا فعل الفنانُ هنا؟ لقد رسم "البعد الرابع"، أي الزمن. الزمن يمتزج بأبعاد الكون الثلاثة المعروفة التي تحدد أحجام كل المجسمات فوق الأرض (الطول–العرض–العمق) فتتكون الوشيجة رباعية الأبعاد، وهي القياس الأدق للموجودات، حتى ولو لم يستطع العقل البشري إدراك كيفية أن يكون الزمنُ بُعدًا كالطول والعرض فيزيقيًّا بحواسه الخمس. هذا البعد غير المرئي اكتشفه العالم الرياضيّ الفيزيائيّ ألبرت أينشتين قبل أكثر من قرن وبنى عليه نظريتيْه الفارقتين "النسبية العامة والنسبية الخاصة". هاتان النظريتان اللتان ساهمتا في تفسير العديد من الظواهر الكونية الغامضة التي عجزت بعض قوانين نيوتن عن تفسيرها حينذاك، سيما خارج كوكب الأرض، أعني فيما يخص عالم الفلك وعلوم المجرات. رفض آينشتين أن يستسلم لفكرة أن الكون يتحدد بطوله وعرضه وارتفاعه لأن تلك الأطوال "نسبية" تختلف من مكان لمكان كما أن كتلة الجسم تتغير تبعا لسرعته. وأعلن أن لا شيء مطلقا في الوجود بأسره سوى "سرعة الضوء" وكل ما عاداها نسبيٌّ بامتياز. تلك النظرية العلمية تحديدًا لم تركن قانعةً في خانة "العلم" وحده، بل تجاوزت موقعها إلى كل خانات معارف الحياة وهذا هو سر عبقريتها. وُظِّفَ مفهومُ"النسبية" في الفلسفة والأدب والفن والنحت والعمارة والتشكيل على أنحاء مختلفة ونهل منها كل العلماء والتطبيقيون والفنانون فأخرجوا فنًّا مغايرا لما قبل ظهور هذا الاكتشاف المذهل والمربك للعالم وقتها. ومن هنا لم تتجلَّ آثارُ النسبية على العلم والحياة وحسب، لكن كثيرًا من المبدعين قد وظّفوها لإثراء أعمالهم وإنتاج قطعٍ فنيّة أكثر تصالحا مع الكون ومفرداته وأكثر إبهارًا للمخيال المتلقي للعمل.

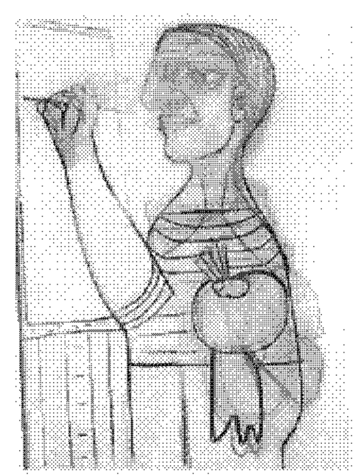
[1] – نشرت أجزاء منها بجريدة "طنجة الأدبية" تحت عنوان "استلهام العلم لصالح الأدب"– المغرب –عدد مارس–أبريل 2006

رسم بيكاسو التفاحة في حالتيْها قبل وبعد شطرها بالسكين. بغير الحاجة إلى رسمها مرتين وبغير الحاجة إلى رسم سكين، وبغير اللجوء إلى رسمها مشطورةً. رسمها كاملةً ثم نثر البذور على سطحها ليقوم عقل المتلقي بتفكيك الصورة وإعادة بنائها ذهنيًّا، ومن ثم يبرز البعد الرابع وهو الزمن المستغرَق في شطر التفاحة إلى نصفين ومن ثم ظهور البذور.

الفنان هنا حاول رسم "الزمن" وهو قيمةٌ لا مُتعيّنة، أو بُعْدٌ غيرُ مرئيّ غير محسوس، أي لا يمكن القبض عليه عن طريق الرؤية أو اللمس أو السمع، غير أنه ممكنٌ إدراكه بالذهن. والمدرسة التكعيبية، التي بيكاسو أحد روّداها، بشقّيها التسطيحي والتجسيمي، تذهب إلى تحويل كافة الموجودات إلى مستطيلات ومربعات ومثلثات وأنصاف دوائر، أو إلى مكعبات واسطوانات ومخروطات الخ. أي محاولة التقاط المعادل الهندسي للهدف عوضًا عن نقله من الواقع بحياد ما فعل التأثيريون مثلا. ومن ثم يمكن رؤية جوانب عدة لهدف مرسوم في لوحة تكعيبية بنظرة واحدة دون الحاجة إلى لف الهدف أو الالتفاف حوله. وعلى هذا فقد ترى بروفيل امرأة تظهر به عيناها في حين يجب أن تظهر عين واحدة فقط في هذا الوضع الجانبي، كما نرى مثلا في لوحة "دورامار والقطة" التي بيعت مؤخرًا بخمسة وتسعين مليون دولار وهي إحدى اللوحات الكثيرة التي رسمها بيكاسو لحبيبته الحسناء دورامار. ولوحة أخرى تظهر فيها عينا الرجل مجتمعتين في لقطة جانبية لا يمكن أن تتأتى إلا بدوران وجه الرجل، ثم دمج الوضعين معًا في لقطة واحدة. أما ذراعه التي تحمل الفرشاة فكأنها اليسرى في حين وضْعُ الأصابع القابضة على الفرشاة لا يمكن إلا أن يكون للكف اليمنى، وكأن الرجل يبدّل الفرشاة بين يده اليمنى واليسرى. وهي تيمة "اللعب" بالزمن كما يفعل الشعراء في قصائدهم.



دورامار والقطة، إحدى لوحات بيكاسو الشهيرة



لوحة أخرى لبيكاسو تبرز فكرة التكعيب وتجسيد الزمن والحركة، ونلاحظ أن الذراع التي تحمل الفرشاة هي اليسرى في حين وضع الأصابع بها كما اليمنى

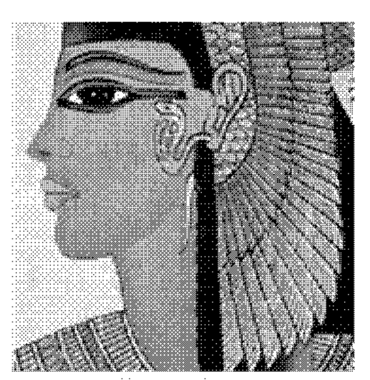
أما المدرسة "المستقبلية" (1909–1926) التي نشأت في روما على نحو مواز للتكعيبية في باريس، فحاولت الإفادة من التكعيبية التركيبية التحليلية هذه على أنها عمدت إلى إبراز عنصر مهم أغفلته التكعيبية هو "الحركة". رأى روادها من أمثال مارسل دو شامب وأمبرتو بوكشيوني وبالا وغيرهم أن التكعيبية، وإن نجحت في تصوير البعدين والثلاثة أبعاد إلا أنها، مازالت استاتيكية المنزع لأنها لم تبرز البعد الحركيّ في عصر قانونُه الأساس هو التسارع والديناميكية. فحين أراد دو شامب رسم امرأة تنزل الدَّرج لمْ يرسمها تضع قدما على درجة والأخرى على الدرجة التالية، بل رسمها في لقطات متوازية متداخلة كأنها في شريط سينمائي متسارع. ونظّر لهذا بأن اللقطة الواحدة تعطي صورة جزئية للحدث بينما اللقطات الكليّة المتراكبة فوق بعضها سوف يترجمها عقل الرائي ويحاول خلق صورة كليّة للمشهد لا تنقصه الحركة. ولذلك فطبيعي هنا أن نجدهم يرسمون حصانًا بعشرات الأرجل، ذاك أن الحصان حال الركض تتحرك سيقانه على نحو متسارع فتتكاثر السيقان وتتقاطع. هي محاولة إذن من رسامي هذه النزعة إلى رسم "الحركة". وفي المانيفستو الذين ألقوه عام 1910 قالوا إن الحاجة الملّحة الآن هي البحث عن الحقيقة، وإن كل ما سبق من لوحاتٍ تتوسّل اللونَ والشكلَ وحسب غابت عنها هذه الحقيقة لأنها أغفلت "الحركة" التي هي جزءٌ أصيل من كل موجودات العالم

المعاصر.



إحدى لوحات أمبرتو بوتشيوني عن الحركة المستقبلية

المدهش أن الفراعنة فعلوا الأمر ذاته قبل آينشتين ونظريتيه وقبل بيكاسو وتكعيبيته وقبل المستقبليين وسيقان أحصنتهم بآلاف السنين. رسموا الفراعين على جدران المعابد أو نحتوا تماثيلهم بحيث يظهر الفرعون بالمنظر الجانبي Side View، بينما إحدى عينيه تبدو من منظور مواجِه Elevation. هنا يقوم العقل البشري "للمشاهِد"– عن طريق حسابات بصرية في المخ تستغرق جزءًا من الثانية– بتخيّل الفرعون الذي يظهر بجانبه وقد التفت ليواجه الرائي وجهًا لوجه.



كليوباترا، وجه جانبي وعين مواجهة

إذن وظّف الفنانُ الفرعونيُّ العلم أيضًا ليرسمَ الزمنَ أو الحركةَ وهما قيمتان

مجردتان غير ملموستين. وبذا يكون الفنان الفرعوني قد سبق برمجيات الكمبيوتر التي تعمل على تحريك الصور Animation.

نخلُص إلى أن العلمَ بإمكانه أن يُسهم في التعبير الفنيّ عن "المجرّدات" التي قد يعجز الفنُّ الصافي عن التعبير عنها على نحو دقيق في بعض الأحيان بمعزل عن استلهام العلم.

ربما تشير السطور السابقة إلى فكرة آمنت بها دائما وهي ارتباط العلم بالفنون. تلك العلاقة التي أراها وثيقة، بل هي وشيجة مشتجرةٌ خيوطُها لا تنفصم، بل أرى أن النشاط الفكريّ البشري كلٌّ واحدٌ لا يتجزأ، على أنه قد يتشعب ويتلوّن ويستولدُ طاقاتِ فكرٍ جديدةً تُثري ذلك الكلَّ بغير أن تنفصل عن منظومته الشاملة.

قديما، كان العقل البشري أكثر موسوعية فكنا نرى الفلاسفة الإغريق علماءَ طبٍّ وهندسةٍ وفيزياء وفلك، بل وشعراء ولغويين وموسيقيين إلى جانب كونهم فلاسفةً ومفكرين. ورصدنا هذا في فراعين مصر وفي علماء ومفكري العرب مثل ابن سينا وابن رشد وغيرهما. ونتيجة لتشعّب العلوم والتخصصية الدقيقة في أجزاء منه، قلّت أو اختفت تلك الظاهرة فلم نعد نرى وجودًا لتلك العقول الموسوعية التي ضمت داخل جماجمها ألوان العلوم والفنون المختلفة.

غير أن تلك التشعبات الكثيفة للمعارف يجب ألا تجعلنا نفصل الحياة إلى شقين منبتّيّ الصلة: علم و أدب. لأن في امتزاجهما ثراءً وجمالا و نورًا خاصًا لا نستشرفه في جفاف العلم الخالص ولا في تحليق وسوريالية وأخيلة الأدب الخالص. تلك هي المنطقة التي تبهرني كمتلقِّية للعمل الأدبي والتي تغريني بالخوض فيها كشاعرة.

الباليرينا الخُلاسية تهزم الموتَ بالرقص

في رواية "فيرونيكا تقرر أن تموت"[1]، أسس باولو كويللو مبناه الدراميّ على منزع إنسانيّ هو: الوعي بالحياة والوعي بالموت. فمقدار هذا الوعي لدى الإنسان سوف يشكّل كثافةَ وجوده ومدى استعداده للحياة أو للموت. امرأة شابة تقرر أن تذهب للموت بإرادتها. لم يحدث ذلك إثر أزمة نفسية أو صدمة أو أيّ من دوافع الانتحار المعتادة، لكنها ببساطة عزمت على أن تذهب للموت برغبتها بدلا من انتظاره شأن كل البشر. تذهب إليه صحيحةَ البدن والعقل دون شيخوخة أو مرض. ذاك أنها وجدت أن كل ما يمكن عمله في الحياة قد عملته بالفعل، وبقية الأيام سوف تتكررٍ على نحو رتيب مضجر. ففيمَ الاستمرار دون جدوى! تبتلع حفنة حبوب منومة موقنةً أنها لن تصحو مطلقا. ولدهشتها تفتح عينيها في مصحة "فيليت" للأمراض العقلية في سلوفينيا لتجد الطبيب يخبرها أن جزءًا من قلبها قد تلف تماما وأن أيامًا قليلة هي كل ما تبقى لها في الحياة. والرواية كلها ترصد هذه الأيام القليلة وكيف لعبتْ خدعةُ الطبيب هذه لعبتها فبدّلتْ رؤيةَ المرأة للحياة. استطاع الطبيب أن "يحقن" فيرونيكا، المنتحرةَ الراغبةَ عن الحياة، بمصل "الوعي بالحياة"، إن جاز القول، عن طريق إيهامها أن ساعاتٍ قليلةً هي كل ما تبقى لها في هذه الدنيا فرغبت في الحياة وهزمت الموت. أو لنقل هزمت رغبتها في الموت.

الوعي بقيمة الحياة، وضرورة أن يمتلكَ الإنسانُ حلمَه الخاص، ثم مدى إيمانه بذلك الحلم، ومدى إيمانه بالقدرة على تحقيقه هي محاور الفيلم المصري "أنت عمري" الذي أصاب من ردود الفعل الشيءَ الكثير. سوى أن الحلم هنا يختلف عما درج الإنسان على تعاطيه فلسفيًّا وإبداعيا. فالحلم، أو التوق الإنسانيّ لهدفٍ ما، له أركان معروفة: تبدأ بالفكرة، وتمرُّ بالجهد المبذول عبر "زمن" محدد من أجل تحقيق هذه الفكرة، ثم تكتمل بالإمكانات الشخصية الواجب توافرها في الشخص الحالم. تلك الإمكانات التي

[1] - Veronica Decides to Die

تضمن تحويل تلك الفكرة واقعًا ملموسًا وحقيقةً. وحسب بعض الثقافات، يمكن أن نضيف إلى ما سبق ركنًا آخر هو الحظ . الأمر اختلف في الحكاية التي شكلت هذه دراما هذا الفيلم. فالمؤلف، د. محمد رفعت، فضّل أن يقصر أركان حلميْ البنت والولد، بطليْ الفيلم المصابيْن بسرطان الدم، على الفكرة/الحلم وحسب. وبدلا من تبنّي عنصر الزمن، أو مرور الوقت، كركن يلزم توافره من أجل تحقيق حلميهما، كان البديل هو الرغبة في تحطيم هذا الركن ومصارعته كي يصلا إليه سريعًا قبل حلول الموت الوشيك.

ولد وبنت لديهما مفردات حلميهما كاملة بغير نقصان، سوى أن ما يفصلهما عن لحظة التحقق هو انتظار الموت القريب الذي غدا رابطًا مشتركا بينهما. لكنهما اختلفا فيما بينهما في درجة "الوعي بالموت" أو "الوعي بالحياة"، فصار هذا التباين الفرديّ في هذا المنزع هو عقدة هذه الدراما.

الفتاة، الباليرينا المميزة نيللي كريم، تحلم أن ترقص أوبرا "جيزيل" مع فرقة البولشوي الروسية. هذا هو حلمها. وهو متحققٌ تقريبا لأن البولشوي بالفعل اختارتها لتمثل اسم مصر في هذا العرض العالميّ، ولم يبق إلا أن يتأخر الموتُ قليلا كي يسمح ليوم العرض أن يسبقه. أما الفتى، هاني سلامة، فكان حلمه أكثر سهولة وتحققا: مهندس شاب ميسور الحال يحيا حياةً رغدة مع زوجته التي تبادله حبا بحب ومع طفله الصغير. أما حلمه فلم يكن سوى أن تستمر هذه الحياة وحسب! أو لنقل إن لا حلمَ محددا لديه سوى المضي في الحياة.

التقليديُّ أن تحلم باليرينا ناشئة بأن تختارها أشهرُ فرق العالم لترقص ضمنها. فتعيش العمر تبذل الجهد والتدريبات الشاقة من أجل تحقيق أمل قد لا يجيء. والتقليديُّ أن يحلم شابٌ حديثُ التخرّج من الجامعة ببيت جميل وزوجة محبّة وطفل ما، فيقضي السنوات من أجل تحقيق ذلك الحلم أو بعضه. سوى أن الفيلم اختصر بنا تلك الأزمة، التي قد تشكّل متْنَ أو "عقدة" عمل درامي كلاسيكي قرأناه وشاهدناه كثيرا، ووضعنا رأسًا أمام عقدة من نوع آخر تتكئ على "الزمن" بوصفه ركنًا يجب هدمه أو تجميده.

نحن إذًا أمام نمط من الحلم جديد. أحلامٌ متحققة أو تكاد، وما من عدوٍّ لها سوى "الزمن" الذي يصرُّ أن يأخذ نصيبه كاملا. الزمن هنا هو عدو الحلم، بعكس الحلم التقليدي حيث الزمن أحدُ أركانه الركينة.

وضعتّنا دراما الفيلم أمام عنصر آخر لاكتمال أركان التحقق هو "الإيمان". إيمانُ "الحالم" بـ"حتمية" تحقق حلمه. وهنا انقسم الأبطال فريقين؛ تِبعا لتوجهاتهم الفكرية

ونزعاتهم الوجودية وتبايناتهم الفردية في طرائق استقبالهم للأزمات وطرائق تعاملهم معها. فالبنت "آمنت" بحلمها وكان وعيها بالحياة حاضرًا، بينما كان وعي الولد بالموت أعلى.

لحظة معرفة المريض بحقيقة مرضه وحتمية موته هي اللحظة الأمرُّ وجوديًّا. أمرُّ من لحظة الموت ذاتها، إذ هي النقطة المفصلية التي تتبدل بعدها الحياة. القصيرة. القادمة. فلن نعود نرى الأشياء على نفس النحو أبدا. والمعرفة من أسف ذات اتجاه واحد، لا يمكن تمريرها أو تجاوزها. فلا يمكن أن "تعرف" حقيقة ثم تغيّبها كأنك لا تعرفها. بعد تلك المعرفة لا شيءَ يُفرحُ ولا شيءَ يُحزن. ستغدو الحياةُ كاملةً بلون الرماد المحايد انتظارًا للحظة النهاية. هكذا، إلا عند أولي العزم القابضين على أحلامهم حدَّ اليقين.

تجاوز الفيلم لحظة معرفة الفتاة بمرضها وموتها الحتميّ، لأن المُشاهد بوسعه استكناه طبيعة تلك اللحظة من خلال صلابة المريضة وتقبلها الرحب لفكرة موتها الوشيك بشرط تحقيق حلمها أولا. فبينما لم تزرفِ البطلةُ دمعةً واحدة طيلة المَشاهد، نجد المخرج قد توقف طويلا أمام اللحظة الممتدة المستطيلة كالأبد التي اكتشف فيها البطلُ طبيعةَ مرضِه واقتراب أجله. ذلك التوقف كان ضرورةً درامية لتكشف لنا طبيعة هذه الشخصية الهشّة سهلة الوقوع في شَرَك اليأس والحزن وعدم الإيمان بأن الحياة أحيانا تحب أن تخادع قانون الاحتمالات من أجل كسر منظومة التوقّع ومنطق الأمور، فقط كي تُبقي على دهشتها الدائمة لنا. لحظةٌ شديدة الطول، صدمة، كثيرٌ من الدموع ونظرات الشرود الفارغة من الحياة، أجاد أداءها المثل الشاب هاني سلامة فمهّد لنا اكتشاف التباين النوعيّ بينه وبين نيللي كريم في كيفية التعامل مع المحن. هي آمنت بحُلمها وآمن هو بموته. إيمانُها هزم الموتَ، بينما فقرُ إيمانه عضّد الموتَ. حلمُها صلبٌ متماسك، وحلمُه مُخترَق بثغرةٍ في كعبه نفذَ منها سهمُ الهدم.

ظلّت الفتاةُ ترقص طوال الوقت كيما يداهمُها الموتُ فوق خشبة المسرح، مثلما قضت فيرونيكا- باولو كويلو ساعاتها الأخيرة تعزف على البيانو كي تموتَ فوق أصابعه حين قررت أن تموت.

أما عن الباليرينا نيللي كريم فقدمت رقصات فادحة الجمال، إذ مزجت بين ألوانٍ وطعوم من الرقصات والثقافات والحضارات لم أكن أتخيّل أن تجتمعَ سويًّا لتشكّلَ قطعةً رفيعة من الجمال والثراء. استطاعت، هذه الواعدة، أن تنسج غزلها من خيوط الرقص الشرقيّ والغربيّ والرعويّ والبدويّ والفرعونيّ والهنديّ والأسبانيّ والأوبراليّ في رقصة واحدة. ثم أضافت إحساسها الخاص بالحركة والسكنة والتوقيع لتصنع لنا ما

يمكن أن يدشّن مدرسةً جديدة في الرقص. من المشاهد الثرية في الفيلم وقوف البطلة أمام البطل فوق كوبري قصر النيل تحكي له أنها بالأمس حلمتْ أنها قابلتْ فارسًا وركضتْ معه تحت المطر، فيحكي لها البطل أنه رأى الحلمَ ذاته من دون مطر، يركضان معا فتمطر السماء رغم فصل الصيف، ما يكرّس فكرة الفيلم الأساسية وهي "الإيمان". ليس فقط الإيمان بحق الحلم والحياة، بل بحتمية حدوثه. ويعيدنا هذا من جديد لباولو كويللو الذي قال في رواية "الخيميائي"[1]: "لو تمنيتَ بصدق شيئا ما، فإن العالم كلّه يتآمر كي يحققه". ولأن الفتاة كانت أكثر إيمانا بأحلامها، فقد أمطرتِ السماء.

Alchemist - [1]

كلُّ مكان لا يؤنث، لا يُعوَّل عليه [1]

المرأة حاضرةٌ في فعل الكتابة منذ بدء الحضارات التي وصلتنا مدوّناتها. لأنها لم تغب يومًا عن معارك الوجود، بل هي محورُ تلك المعارك وقلبها. غير أن حضورَها، أقولها بكلِّ مرارة، هو حضورُ (موضوع) لا حضورُ (فاعل) في ذلك الحراك. حتى في حضارةٍ عظيمة مثل الفرعونية القديمة، التي تقلّدت فيها المرأة أرفعَ المناصب السياسية والاجتماعية حدَّ أن نُصِّبتْ ملكةً وحاكمة، لن نجدُ المرأةَ إلا (مادة) في سطور الشعراء والكتّاب وفي وصاياهم، حين يوصي الحكيمُ ابنَه كيف يعامل امرأته وكيف يكسو بدنَها ويشبعُ مَعِدتَها كي يكسبَ قلبَها. ولا يختلف الحال في حضارات المشرق الأقصى وحضارات الجزيرة العربية وغيرها. فالمرأة ظلّتْ دومًا الموضوعَ الخصب للكتابة (عنه) والنهل من معينه.

وفي الزمن الراهن سنجد المرأةَ هي الموضوع الذي تبدأ به النخبةُ أوراقها في قضايا التحديث وتغيير الخطاب أو التطلّع إلى التقدّم. سنجدها الشغل الشاغل لدى الصحافة والإعلام بألوانه، ونجدها حاضرةً بقوة في أدمغة الكتّاب والشعراء والفلاسفة.

فالمرأة شديدة الحضور إلى درجة أن أضحت كيانا افتراضيًّا ومنبعًا لا ينضب ينهلُ منه كلُّ ذي قلم، لا كائنًا مُتعيِّنا مفكرًّا وفاعلاً يمتلك مقوّمات الوجود والتطوير والسيادة والحكم والتفعيل الخ.

والشاهدُ أن المرأةَ الشرقيّة غير مَعْفيّة تمامًا من مسئوليتها عن تلك النظرة التراتبية التي حصلّتها عبر التراكم التاريخيّ الإرثيّ. ذلك أن داخل مكونِنا التراثيّ والمعرفيّ —

[1] – الورقة البحثية التي قُدّمت في ندوة "المرأة بين الكتابة والمجتمع" في اتحاد الكتاب بالمغرب فرع مدينة " آسفي". 15 يوليو 2004

* نشرت أجزاء منها في جريدة "القاهرة" –مصر- 2004/12/7

رجالا ونساءً – تقبعُ تلك الدوجما النوعيّة التي تكرّس المرأةَ كائنًا من الدرجة الثانية. فتجد الصبيّةَ لا تندهش من تمييز أخيها عليها، قد تغضب وقد تثور– لكن ثورتها وغضبها ينطلقان من البنية الفوقية، لا البنية التحتية الطبيعية. وأعني بالبنية الفوقيّة المعرفةَ التي حصّلتها من قراءاتها لما كتبه هؤلاء التنويريون الذين ينشرخ صوتُهم بالمناداة بحقوق المرأة، في حين يحمل معظمهم (ولن أقول "كلهم" فقط للفرار من الإطلاقيّة) عقلا شرقيا لا يتعامل مع الأمور إلا من خلال منظور طبقيٍّ نوعيٍّ ثنائيّ.

وربما عند هذه النقطة أكون قد وضعت إصبعي على بداية المشكلة: العقلية الثنائية. فالذهنية العربية القديمة هي ابنة بامتياز للثنائية في أعمق صورها. البدويُّ القديم بنى فلسفة الوجود لديه على الثنائيات: الليل والنهار، الشمس والقمر، الأخضر واليابس، الخير والشر، العذب والمالح، المرأة والرجل، الأبيض والأسود، وأغفل أن بين هذيْن اللونيْن ستة عشر مليون لون بدرجات انعكاس وامتصاص للضوء وأطوال موجية متباينة. بل أغفل حقيقة فيزيقية تذّهب بتماهي الأبيض في الأسود. ذاك أن الأبيض هو أعلى درجات الأسود، والأسود هو آخر درجات الأبيض. والقياس هنا، بين موضوع الألوان وموضوع النوع، أن هذا البدويّ قد أغفل في حساباته التباين الفرديّ انتصارًا للتباين النوعيّ. على أن الألوان جميعَها في النهاية هي لونٌ واحدٌ، والقياس هنا إن أصل النوعين هو الإنسان.

المرأة –بيدها لا بيد عمرو أو زيد– كرّستْ في كثير من الأوقات أسبابَ تغييبها، فالبنت التي ضجّت قديما من تمييز شقيقها عليها هي ذاتها التي ستميز بنيها على بناتها، وهي التي ستكرّسُ حقن ابنتها بالموروث السّلفي الذي يعلّق الأنشوطة في جيدها إلى الأبد. وأنا لا ألقي بظلال التبعة على المرأة وحدها ولا على الرجل. لأن عصورًا طويلةً من الإرث التراكميّ لعبت فيها المرأةُ (راضيةً أم صاغرةً ؟) دورَ أداةِ استمتاعٍ وخدمةٍ للرجل، لا يمكن أن تنمحي بقرار أو تحقيق أو استكتاب، لكن خللا وتصدعًا في البنية الفكرية وفي المنظومة الاجتماعية لابًد أولا أن يُرأب.

فإذا كان أمام طليعة المجتمع، متمثّلةً في الساسة والنخبة المثقفة، معركةٌ صوب التحديث ومجابهة الغزو الغربي ومحاولة تغيير الخطاب السلفي سواء الدينيّ أو الثقافيّ، ومحاولة الإصلاح الثقافي والفكري العربيْين، فإن أمام المرأة معاركَ ثلاثًا من أجل بناء منظومة صحيّة من شأنها تعديل مفهوم المرأة عن نفسها أولا ومفهوم المجتمع عن المرأة ثانيًا. هذه المعارك هي: معركة مع مكوّنها الذاتيّ، ومعركة مع المكوّن الثقافي الإرثيّ لمجتمعها، ثم معركة أخيرة مع الآخر الغربيّ في محاولة لتصحيح التصوّر (الحقيقيّ) عن تدنّي دور المرأة في المجتمعات العربية.

وفي زعمي أن أصعب تلك المعارك الثلاث هي المعركة الذاتيّة، أي معركة المرأة/المرأة، وأزعم أيضا أن في نجاحها بدايةً صحيّةً وحقيقية لكسب نقاطٍ في المعركتيْن التاليتين.

فلو نجحتِ المرأةُ في رؤية نفسها كإنسان، إنسان وحسب، يحمل عقلا لا نوعيًّا (بتعبير كولريدج) ستنطلق فلسفتها تجاه الوجود وتجاه ذاتها من تلك الرؤية وتجد لزامًا عليها أن تضطلع بمسؤولياتٍ صوب الحياة لا تقلُّ— ولا تزيد بالضرورة— عن مسؤوليات الرجل. ويقصر المجال عن سرد التصورات حول كيفية وضع التكتيك اللازم لتلك الاستراتيجية.

على أنني باختصار يمكن أن أوجز أن انقلابًا جذريًّا— ولا أقول تعديلا— في نُظُم التعليم، والدستور، والتفعيل السياسيّ والإعلاميّ أحرى به أن يتم قبل أن نتكلم عن ضرورة مشاركة المرأة في الفعاليات والإصلاح. يلزمُ الحرثُ في تربة صالحة ممهدّة وإلا حصدنا نبتةً شوهاء غيرَ متّسقة الخلايا. لأن من أسباب انهيار الثقافة العربية طوال الوقت— من وجهة نظري— كونها تسير بخطىً عرجاء على ساق واحدة— الرجل— في ظل غيابٍ تام للمرأة. الرجل يكتب عن المرأة ويكتب نيابة عنها. والمرأة تكتب عن المرأة من أجل الرجل ومن خلال عينيْ الرجل، غير إنهما لا يسحبان ما كتباه على محكّ التجربة. فلمسيرة المرأة الصحيّة نحو التقدم والتفاعل الحقيقيّ عدوان: المرأةُ والرجل.

وكيلا أبدو متحاملةً علي الكيان الشرقيّ يجب القول إن المرأة الغربية لم تنجُ تماما من ذلك الإرث ذاته. ربما تخففت منه في الوقت الراهن، غير إنها رزحت تحت وطأته حتى نهايات الحرب العالمية الثانية، وعلّنا نجد ذلك جليًّا في معارك فرجينيا وولف وعشرات المقالات التي كتبتها حول المطالبة ببناء إرثٍ أدبيًّ جديد بقلم المرأة ذاتها ولذاتها بعيدًا عن المُنجز الأدبيّ الذكوريّ الأبويّ الذي تراكم حول المرأة— وفوق عنقِها— بوصفها (موضوعًا للكتابة). فرجينيا وولف، التي لم تتلقَ تعليمها في المدرسة كأشقائها الذكور (على عادة الأسر الفيكتورية آنذاك)، عبرّت، عبر مشروعها الأدبيّ؛ عن ملامح الرفض والثورة علي التمايز النوعيّ في مقالاتٍ كثيرة رصدت خلالها تباين التوجّهات الاجتماعية نحو كلٍ من المرأة والرجل. رافضةً أن تكون الحتمية البيولوجية أساسًا للتمايز بين الجنسين. أهمّ تلك المقالات اثنتان جُمعتا في كتابٍ بعنوان "غرفة تخصُّ المرء"[1]، ناقشت فيهما موضوع كتابة النساء، أو النساء وفعل الكتابة. رصدت صمتَ النساء اللواتي "خدمن طيلة قرون باعتبارهن مرايا ذات قوة سحريّة بوسعها أن تعكس صورة الرجل بضعفه الحقيقيّ". وتحدثت عن النساء اللواتي تمَّ إقصاؤهن خلال قرون مضت

A ROOM OF ONE'S OWN (1929) - [1]

ومنعهن من الدخول إلى المكتبات، أو السير على عشب الجامعة "المقدس". غير أنه فيما أُقصي جسدُ المرأة (الفعليّ) عن المؤسسة الثقافية، ظلت المرأة دوما، كـ(جسد)، موضوعَ المجاز الأدبيّ والتعبير الفنيّ لدى الكاتب الرجل، وكذلك مادة استقراء لدى مختلف الدراسات السيكولوجية والسوسيولوجية، واعتمد الرجالُ على النساء ليكنَّ الشاخصَ الجاهز لتصويب السهام، والشاشةَ التي تُعرض عليها النظريات والإخفاقات الذكورية. فـ "الرجل لا يرى المرأة إلا في أحمر العاطفة لا في أبيض الحقيقة"، بتعبير وولف.

وربما تذكرنا تلك الفكرة –الحقيقية إلى حدٍّ بعيد– حول المرأة خلال منظور الرجل والمجتمع، تذكّرُنا بكتاب "الجنس الآخر" للفرنسية سيمون دو بوفوار. وهو الكتاب الذي تُرجم إلى كل لغات العالم تقريبا قبل نحو خمسة وخمسين عاما والذي قالت فيه إن المرأة لا تولد أنثى بالمعنى التداوليّ التنميطيّ للكلمة، لكن المجتمعَ يجعلها كذلك. وتعود أهمية الكتاب إلى أمرين: الأول مادته المجترئة على المجتمع الراكن إلى تقاليده الراسخة آنذاك، والتي اطمأنت إلى تهميش المرأة برضائها الكامل، ثم جاء الرجل ليكرّس ما ارتضته المرأة لنفسها بمزيد من القوانين التي تتفق ومصالحه الخاصة واستهلاكه الشخصي، الأمر الثاني يعود إلى ثِقل ومكانة مؤلفته دو بفوار، الناشطة والمفكرة المهمّة التي شاركت الفيلسوف جان بول سارتر شطرا فعّالا من حياته فكونّا معا ثنائيًّا فريدًا في المشهد الفرنسيّ والعالميّ آنذاك. ولعبت دوبفوار دورًا حقيقيًّا في تنشيط الحركة النسائية الأوربية والعالمية خاصة بعد الثورة التي فجرّها الطلبة في فرنسا عام 1968. وكان لهذا الكتاب أثر بالغ في دفع الحركة النسائية في فرنسا وأوروبا بل وعلى الصعيد العالميّ برغم محاولات منع توزيعه في البداية في بعض البلدان الأوروبية مثل أسبانيا.

وعودٌ لكتاب وولف "غرفة تخص المرء"، الذي ضم المحاضرتيْن اللتيْن ألقتهما عام 1928 في جامعة كامبريدج، أطلقت وولف مقولتها الشهيرة "إن النساءَ لكي يكتبن بحاجة إلى دخل ماديّ خاص، وإلى غرفة مستقلّة ينعزلن فيها للكتابة". وتناولت فيه تاريخَ مشروعٍ أدبيّ تحاول أن تكتبه امرأة، و أشارت، للتدليل على التباين بين المتاح للرجل/الكاتب وبين المتاح للمرأة/الكاتبة، إلى "جوديث" شقيقة شكسبير، وكيف أن الحَيْف الذكوريّ فوّت عليها ما يفترض أن تكونه ككاتبة مرموقة انتصارًا لشكسبير (الذكر)، رغم إقرار الجميع بفطنتها ونبوغها في الكتابة. أشارت أيضا إلى "جين أوستن"[1] التي كانت تخبئ دفترها بمجرد أن تسمع صرير مزلاج الباب. تلك الأمثلة، وغيرها مما ساقت فرجينيا في كتابها، تَخلُص إلى المبرر الإنسانيّ و العمليّ وراء حتمية حصول المرأة

[1] - Jane Austen

الكاتبة على مُناخ يشبه ذات المناخ المتاح للكاتب الرجل: مثل غرفة مستقلة توفِّر قدرًا من الخصوصيةِ للمبدعة، وأيضًا حقها في شيء من الاستقلال الاقتصاديّ. حيث لم يكن مقبولا في عصر فرجينيا أن يكون للمرأة مالها الخاص ولم يكن متاحًا لها أن تختار مصيرها على نحو مستقل مثل الرجل. ومن أقوالها الشهيرة في هذا الكتاب: " كم من البغيض أن يُسجنَ المرءُ داخل غرفة، وكم هو أسوأ، ربما، أن يُحرم من دخول غرفة مغلقة".

وتتعرض وولف في ذات الكتاب للعراقيل والممارسات الإجحافية التي تعترض تطوّر مشروع المرأة الأدبيّ والثقافيّ، وتحلل الاختلافات بين المرأة بوصفها " شيئًا " أو " موضوعا" يمكن الكتابة عنه وبينها كـ " مؤلفٍ أو كمبدع ". وأكدّت أن ثمة تغييرًا واجب الحدوث في شكل الكتابة بوجهٍ عام لأن: " معظم المنجز الأدبيّ كتبه رجالٌ انطلاقًا من احتياجاتهم الشخصية ومن أجل استهلاكهم الشخصيّ". وفي الفصل الأخير تكلمت عن إمكانية وجود عقل بلا نوع (أي لا يحمل السمة الذكورة أو الأنوثة). واستشهدت وولف بمقولة كولريدج[1] :" العقل العظيم هو عقل لا يحمل نوعًا، فإذا ما تمَّ هذا الانصهار النوعيّ يغدو العقل في ذروة خصوبته و يشحذ كافة طاقاته." و أضافت وولف :" العقل تام الذكورية ربما لا ينتج شيئًا أكثر من العقل تام الأنثوية."

أما في مقالة "ثلاث جنيهات "[2] 1938، وهي مقالة تناقش فكرة المساواة والدعوة للسلام وتعد المقالة المتممة لمقالة "غرفة تخص المرء"، اختبرت وولف إمكانية مطالبة النساء بإنشاء تاريخٍ خاصٍّ وأدبٍ يخصُّ المرأةَ وحسب.[3]

وربما في هذا الصدد تجدر الإشارة إلى أنني لا أميل إلى تصنيف الكتابة ذكوريا ونسويًّا، ولا أدري لمَ خُصَّ فنُّ الكتابة تحديدًا بهذا التقسيم النوعيّ في حين لم نتبنَ التمييز ذاته في الفنون الأخرى من موسيقى ونحت وعمارة وتشكيل الخ. فالمرأة إنسانٌ يرى الوجود وينشغل بمحنته على نفس النحو الذي يفعل الرجل. قد تكون للمرأة عينٌ ترصد التفاصيل وتسبر الغور بآلية مختلفة، لكن تلك الفروقَ الفردية باديةٌ كذلك كبصمة الإصبع بين كائن وآخر.

وفي النهاية يصحُّ أن نتساءل عن المسئول الحقيقي وراء ذلك العسف الواقع ضد المرأة المبدعة. أهو القهر الواقع على الرجل الشرقيّ اقتصاديًا وفكريًّا وسياسيًّا ومن ثم أفرز

---

[1] - Coleridge

[2] - Three Guineas

[3] - راجع كتاب "حبوبٌ منقلةٌ بالحجارة" – فاطمة ناعوت- المجلس الأعلى للثقافة- مصر-2005

ذلك القهر إما تخلّفا في معاملة المرأة، وإما أفرز طاقةَ قهر مضادة يصفيها الرجل في الكائن الأضعف: المرأة؟ أم هو النظام الثقافيّ والاجتماعيّ العربيّ الآخذ في التحلل، أم هو التأويل الخاطئ للدين الذي جعل الرجل يتحسس مسدسه كلما أمسكت المرأة قلما وورقة باعتبارها ناقصة عقل بينما فعل الكتابة يتطلب عقلا كاملا بل ألِقًا. ولعلّ ذلك وراء نظرة النقاد لمعظم ما تكتبه المرأة باعتباره بوحًا شخصيًّا لا فكرًا وإبداعًا. فالكائن الناقص قد يبوح بلواعجه لكنه لا ينتج فكرًا. المرأة تحمل وزرًا جاهزا يولد معها هو نوعها، والكتابة تضيف إلى وزرها إثما جديدًا. وعلى ذلك فهي المتهم المذنب حتى تَثبت براءتُه بجهد جهيد فقط كي تثبت أنها محضُ إنسانٍ خلوٍ من النقص. فضلا عن الويل الذي تلقاه لتثبت أنها أعلى قليلا من ذلك.

المرأة حاضرة بالفعل وبالقوة في الحراك الثقافي الراهن، وربما يتأكد دورها ويتجذر على نحو أكثر فاعلية إذا ما نُحيّت المعوقاتُ التي تكبّل أقدامها، وكُسرت الأغلال التي تربطُ أصابعها، التي كلما أمسكت بالقلم تلتفتُ الأعناق متحفزةً. فالعقل البشري لا نوع له وبوسع المرأة أن تنتج فكرا ألِقًا لو نظرت إلى ذاتها كإنسان مجرد من النوع. يقول نزار قباني :" ماذا يبقى حين تغيب المرأة عن حياة أمة؟"، وقبله قال بن عربي: "كلُّ مكانٍ لا يؤنثُ لا يُعوّلُ عليه".

أرجو ألا أكون عدمية حين أقول إننا نحيا عصرًا حديثًا وما بعد حديث بأجسادنا غير أن الكثير منا مازال يخبئ داخل عقله كيانا بدويًّا تقليديًّا بكل خيامه ونوقه وصحاريه.

العمارة والشعر [1]

عمارةٌ مشطورةٌ رأسيًّا، كأن سكينًا عملاقًا شطرتها من أعلى إلى أسفل، لتنقسمَ طوليًّا، كاشفةً عن غرفٍ غير مكتملة الجدران، غرفٍ ثلاثية الجدران. سقوط الحائط الرابع موظّفٌ لصالح عين ترصد وتراقب أرواحًا وحيواتٍ كانت تنبضُ داخل تلك الغرف. تلك التي لم يعد يَدلُّ على ساكنيها غير قطع أثاثٍ منتثرة هنا وهناك. مشاجبُ حزينة، أسِرّة وطاولات، مقاعد فارغة، شراشف وثيابَ مرميّة على عجل، كؤوس وكتب وكراسات ومرايا متصدعّة، تحملُ جميعها ذاكرة المكان وتاريخ الشخوص الراحلين.

الحائط الرابع الذي تنحّى عن موقعه المنذور له من قِبَل المهندس المعماريّ، يحيلُنا إلى ستار المسرح؛ الحائط الرابع الوهميّ المفترض الذي أسقطه "بريخت". الحاجز الذي يقسّم العالمَ إلى قسمين: عينٌ تمتلك جغرافيا وتاريخ اللحظة الراهنة (النظّارة)، وعالم يبحرُ في جغرافيا وزمانٍ افتراضييْن (الممثلون).

انشطار البناية رأسيًّا على هذا النحو، يسميه المعماريون "قطاعًا طوليًّا أو رأسيًّا"، وهو يختلف عن "القطاع العرضيّ أو الأفقي". الأول يمرُّ فيه "خطُّ القطع أو مستوى القطع" خلال الأدوار جميعها، كاشفًا عن غرف البناية في الأدوار المتكررة، بينما في الثاني يمرُّ مستوى القطع عبر دورٍ واحد متكرر، فتنكشفَ شقة أو شقق هذا الدور فقط، وكأن عينًا تراها من أعلى، وهو ما يسمى " المسقط الأفقي". الكتلة المحذوفة هنا في القطاع العرضي هي السقف، فيما ظلّت حوائط الغرف الأربعة مكتملة.

كان مشهد عمارة متصدّعة وشيكة الانهيار هو إرهاصةَ رواية "عمارة يعقوبيان"، بعدما استوقف علاءَ الأسواني مشهدُ عمارة منشطرة رأسيًا. شطرٌ منها انهار وسقط بينما ظلّ الآخر سامقًا يبكي نصفه. توقفت عين الكاميرا داخل الأديب لتنصت إلى بكاء قطع الأثاث المهجورة على الطلل. هنا كان المكان عامرًا بالبشر، هنا كانت مفردات الحياة كاملة: جمالها وقبحها، تمردّها وضعفها، لحظات ميلادٍ وموت، عرس وفراق، تأمل وانهزامٍ وحب، وربما قتل. قطع الأثاث التي أُعْتِقَت من العبودية بزوالِ المالك وانتفاء

[1] – مجلة "الثقافة الجديدة" – مصر – عدد 175 – يناير 2005

سبب الملكية، تحمل ذاكرة المكان، وتحكي بمرارةٍ بانوراما إنسانية، تتقاطع معها الجغرافيا والتاريخ.

تلك تقنية استثمرها كتّابٌ كثيرون. أعني القبض على بقعةٍ صغيرة فوق الكوكب، وتشريح الإنسان الذي استعمرها حقبةً من الزمن، من خلال سبْر مناطق النور والظلام داخله ومناطق القوة والضعف عبر الحدث وأمثلة ذلك كثيرة، مثل "سفينة" جبرا إبراهيم جبرا و "أمواج" فرجينيا وولف"، وسكّة سلامة" سعد الدين وهبة، و "فضيلة"[1] المنفلوطي وغيرها.

يسعى الكاتبُ دائما في كل عمل إبداعيّ إلى استخلاص نقاط النور من العتمة، ورصد البقع السوداء داخل الثلج. وتذهب بعض الرؤى الفلسفية أن للأشياء الجامدة ذاكرةً وطاقة تُختزنان داخل ذرّاتها الصامتة. بل تتجاوز ذلك بعض الدراسات العلمية الحديثة التي تحاول إثبات أن كل كلمة وهمسة وزفرة تمت فوق الكوكب منذ نشأته لم تتلاشَ ولم تندثر، انطلاقا من قانون نيوتن "الطاقة لا تفنى ولا تُستحدث من عدم". والصوت طاقة ولذا فهده الأصوات مازالت تهوّم في الفضاء ويمكن اصطيادها عن طريق ضبط أجهزة استقبال خاصة على نفس طول موجات تلك الأصوات ومن ثم التقاطها من الفضاء واستعادتها وتسجيلها. وحين يتم ذلك سيمكننا الاستماع لحوار اللجان التي خططت للحربين العالميتيْن مثلا أو سماع خطاب موسى لربه فوق الجبل.

يقول "لو كوربوازييه"[2]، أحد أكبر المعماريين الحداثيين في العالم: إن البيتَ هو آلةٌ لكي نحيا داخلها A house is a machine to live in . ولم يرق لي هذا التعريف أبدًا. وإن كنت أفهم ما يرمي إليه، إذ هو، بوصفه منتميًّا لمدرسة الحداثة، مؤمن بمبدئها الذي يقول: "Form follows Function"، أي أن الشكلُ يتبعُ الوظيفةَ، فلابد أن تتحقق الوظيفة (الموضوع) أولا، ثم يتلو ذلك شكل البناية. يعني الانتصار الكامل للوظيفة التي تؤديها البناية دون حليات أو شكليات لا ضرورة لها. وهذا هو مبدأ الحداثة المعمارية التي نحت نحو التقشف الشديد والتجريد الشكلاني. فالوظيفة تسبقُ الشكل. لماذا مثلا لا نصمم غرفًا لها ثلاثة جدران فقط، أي على هيئة مثلث عوضًا عن المربع؟ لأننا سنحصل على زوايا حادة، وفضلا عن التوتر النفسي الذي سيصيب مستعملي هذه الغرفة ذات الأضلاع الثلاثة، فإننا لن نقدر على إعمارها بالأثاث وقطع الموبيليا، إذ يستلزم ذلك زوايا قائمة

[1] – رواية عرّبها المنفلوطي عن أصلها الفرنسي "بول وفرجيني" لبرناردين دي سان بيار، وأعطاها عنوان "الفضيلة".

[2] – Le Corbusier (1887 – 1965)

(90ْ) أو أكثر. وهكذا كانت الوظيفة هي الفيصل والمرجع الأول في العمارة في مرحلة الحداثة، وفي كل العلوم أو الفنون التطبيقية، لكن هذا المبدأ لم يدفع المعماريين إلى التخلي عن مراعاة الشكل والاجتهاد من أجل الوصول إلى تحقيق المعادلة الأرفع، وهي تناغم الشكل والمضمون. ولذلك قال فرانك لويد رايت[1] إن بعض المعماريين قد أساءوا فهم هذا المبدأ، فالشكل لا يتبع الوظيفة لكن الصحيح أن كليهما كلٌّ روحانيٌّ واحد لا ينفصم.

لم يرق لي إذن أن أرى البيتَ آلةً أو ماكينةً وظيفتُها أن ندخلَ داخلها لنعيش! حاولتُ أن أنحتَ تعريفًا آخرَ للـ"بيت"، حتى ابتكرتُ مفهومًا يخصني: إنه اللوحة التشكيلية الوحيدة التي لا تكتفي بأن تشاهدها وحسب شأن كل لوحة أو تابلوه، بل بوسعك اختراقها والتعامل مع دواخلها والحياة داخل نسيجها، بل إنك أنت ستغدو أحد خيوط نسيجها. فاللوحة التشكيلية المرسومة تدخلُك وتصيب مكامن الدهشة والتأمل في روحك، فيما الإنسانُ يدخل البناء المعماريّ ليصبح هو أحد مفردات نبضه وأحد مكوناته العضوية. العمارة هي القصيدة التي يخترق القارئُ حروفَها ويشتجر مع نسيج بنائها وموسيقاها، فيقرأ كلماتها: أي يشاهد (الكتلة)، وتحتلُّ كتلتُه الفيزيقيةُ الخاصةُ المناطقَ المسكوتُ عنها فيها: أي يسكن (الفراغ).

ولأن الفنَّ بوجه عام، سيما التطبيقيّ منه، هو معادلةٌ تقوم على اللعب بعامليْن رئيسيين هما: الشكل والمضمون، فسوف نجد أن كلَّ المدارس الفنية تقوم تبايناتُها على تغليب أحد العنصريْن على الآخر. أو محاولة إيجاد شرعية لأسبقية واحد منهما على الآخر. والشاهد أن عودة الانتباه إلى خطورة هيمنة الشكل على المضمون، بدأ يظهر حين تشبّع الإنسانُ من "إسفكسيا الزخرف" إن جاز التعبير، الذي نرى انعكاسه الأدبيّ في الأدب المملوكي مثلا، فراح بعد مرحلة التنوير يجنح نحو التجريد الشديد والاقتصاد والتكثيف إلى حد التقطير الفج في الشكل لصالح الوظيفة والمضمون وحسب. فكانت مرحلة الواقعية والتجريد في العمارة التي صاحبت الحداثة. تلك التي وصفها النقاد المعماريون بأن أبنيتها صارت تشبه علب الكبريت المتراصة. فكانت المجاورات السكنية تنشأ على نظام ستريو–تايب Stereotype، الذي تتشابه فيه الأبنية وتتراص متجاورة بحيث لا يمكن للمرء تمييز بنايته الخاصة إلا عن طريق الرقم المثبت عليها! فعاد الحنين إلى جماليات الشكل ثانيةً، وكان الإيمان بأن الحلَّ يكمنُ في الموازنة الواعية والمحسوبة بين الشكل والمضمون.

والعمارة كانت الأسبق دومًا في حدسها وتدشينها للمدارس الفنية المختلفة عبر العصور. ولذلك قال الإغريق: "العمارة هي أم الفنون"، ذلك أنها هي التي تكتب تاريخ

[1] - Frank Lloyd Wright

الفن وتحدد طابعه، إضافة لكونها، ومنذ أقدم العصور، مرآةً وتعبيرًا حقيقيًّا عن حضارة وثقافة الإنسان، ومن ثم ضمتِ الفنونَ جميعُها تحت خيمتها.

الفنون على ألوانها تشتجر وتتماهى في لحن أبديّ يبرر جدلية الحياة. العمارة والشعر تحديدًا هما كيانٌ واحد وأضيف إليهما الموسيقى والفنَّ التشكيليّ والنحت. ولا أتجاوز إذا قلت أن العلوم أيضًا تتقاطع بقوة، النظريّ منها والتطبيقيّ، فمثلا، تجد مفردات الرياضيات، كعلم نظريّ وتطبيقيّ، ماثلةً في كل مفردات الحياة فوق الأرض وخارجها في الفضاء، والكلام في هذا الأمر قد يستغرق كتابات لا نهاية لها يضيق عنها المجال هنا. فحين تمد يدك كي تتناول كأس الماء، تكون قد حققتَ عدّة معادلات تخضع للرياضيات من حساب المثلثات وعلوم التفاضل والتكامل، وتكون قد رسمت بيدك منحنيات من الدرجة الثانية والثالثة. وحين تناقش نظرية فلسفية مجردة، فأنت تستخدم آليات هندسية ومنطقية واستقراءً رياضيًّا من مقدمات وتوالٍ وحساب فرضياتٍ واحتمالات ونتائج. والمتتبع للحوارات الإغريقية القديمة يجد ذلكَ جليًّا. حين قرأتُ حواراتِ أفلاطونَ الأربعة لأول مرة، اندهشت كثيرا لأنني لاحظتُ أن آليةَ الحوار وتسلسله خطوةً خطوة، وصولا إلى النتائج والنظريّات، تتطابق مع آليةِ تحقيق نظريات الهندسة الفراغية ونظريات الجبر والمنطق الرياضيّ كما درسناها في المدارس وفي كليات الهندسة. في الفلسفة نجد المحاور يبدأ بفرضية بديهية منطقية أو غير منطقية، ثم يتصاعد بها جدليًا رويدًا رويدًا حتى يستقطبُ المحاورُ محاوريه من خانة الواضح الملموس إلى أفق الغامض المجرد النظريّ الذي سعى إلى إثباته. وهذا بالضبط ما يفعله الرياضيُّ في إثبات نظريةٍ ما حيث يبدأ بـمعطيات وفرضيات ثم يطورها وصولا إلى إثبات النظرية أو هدمها فيقول: (بما أ ن كذا وكذا (معطيات).... هذا يؤدي إلى كذا وكذا (نتائج). إذن كذا (النظرية).... هـ.ط.ث؛ أي: هو المطلوب إثباته). وهذا ما تنبه له الرياضيون المحدثون فأنشئوا فرعا من الرياضيات يسمى "المنطق والاستقراء الرياضي"، وهو ما كانت تفتقر إليه الرياضيات الإقليديسية القديمة التي كانت تقوم على الحسابات والمعادلات وحسب، في حين ضمت الرياضة الحديثة التي ظهرت في أوائل السبعينات علوم المنطق والاستقراء التي تتقاطع بقوة مع الفلسفة. ولعل هذا يفسّر أن معظم الفلاسفة القدامى والمحدثين كانوا رياضيين في الأساس، مثل فيثاغورث وإقليدس، وهيباثيا، وديكارت، وابن رشد والفارابي وابن حيان، وغيرهم. وربما هذا ما أوعز لديكارت يفصل الهندسة عن الجبر لإيمانه بأن الهندسة أكثر شمولية من وضعها في خانة العلم النظري البحت غير التطبيقي، إنما هي عالَمٌ واسع ينهل من العلوم والفنون الأخرى ويصب فيها أيضًا.

فهل كان صدفةً أن يسمّي العربُ الأقدمون الوحدة التي تتألفُ منها القصيدة "بيتًا" ؟

صعوبةٌ أن تُختَصرَ في حذاء [1]

رغم إيماني التام بأن طرائق رسم المرء لمظهره هي حرية شخصية إلا أن اعتمار المرأة الحجاب، برأيي،أراه منطويًّا مدنيًّا ووجوديًّا وجماليًّا وفلسفيًّا على مشكلتين محوريتيْن. الأولى أنه اعترافٌ صريحٌ ونهائيّ من قِبَل المرأة أنها إنما محض أداةُ استمتاع لنظر الرجل على الأقل. وهذا أمر لا أعدّه اختصارًا لكيانها وحسب، بل أعدّه ضربًا من التحقير والتهميش لوجودها. "بيدها هي لا بيدِ عمرو". فضلا عن التناقض الجليّ بين أن تطالب النساءُ بالمساواة بالرجل وفي الوقت ذاته يرضين أن يستقين طرائق معيشتهن وأسلوب تعاطيهن لكلّ الأمور، حتى الملبس، من خلال منظور الرجل ومرجعياته. فالمطالبة بالنديّة تنطلق في الأساس من الخروج من عباءة الرجل على نحوٍ تام. على أن الشاهد أن المرأة ذاتها لم تكتفِ بأن ينظّم لها الرجل حياتها، بل تسعى راضية مرضية أن ترتب أمورَها، حتى أدقِّ التفاصيل، من خلال عينيّ الرجل. الثانية، أن وضع الحجاب ينطوي على سوء ظنٍّ مبيّت بالآخر الذكر. وكأن كل الرجال هم بالضرورة ذئابٌ بالفطرة. فقط ينتظرون الصيدَ المطروح كي يسارعوا باقتناصه. لكن الشاهد أن المرضى من الرجال هم نسبة لا تختلف كثيرا عنها عند النساء المريضات. إذ لماذا نسّلم مسبقا وعلى نحوٍ حاسم أن لا نساءَ ثمة يرين في الرجال قنصا؟

والمشكلة الأخطر التي تنطوي عليها الفكرتان السابقتان هي إلغاء عنصري "الاختيار و الإرادة". اختيار وإرادة المرأة واختيار وإرادة الرجل على السواء. فسوء الظن بالنفس، وسوء الظن بالآخر، بينهما كليهما بديلٌ راق وجميل ومنطقي هو بمثابة الثالث المرفوع الذي تطرحه المرأةُ أرضًا حين تضع على رأسها الحجاب، هذا البديل هو حسن الظن بالنفس وبالآخر مادام عنصر الإرادة موجودًا. إرادة واختيار أن نخطئ أو ألا نخطئ. فلا فضيلة تُخدش بغير إرادة الناس. ولا فضيلة تُحفظ بغير إرادة الناس. الفضيلة والعهر

[1] – مجلة "روز اليوسف" مصر 2006/6/30

ليستا "شكلا" وزيًّا، بل عقلٌ وقرارٌ وإرادة وطريقة نظر إلى العالم.

إن إخفاء الشَّعر أو الوجه هو إخفاء لهوية المرء. الهوية الربانية التي منحها لنا الخالق، وليست تلك الهوية المدنية التي تهبها لنا الدولة متمثلةً في رقم وبطاقة وتعريف. في زيارة لي لإحدى دول الخليج التي تعتبر الحجابَ فرضًا قوميًّا، ارتديت "الزي" الرسمي للمرأة وهو العباءة السوداء وحجاب الشعر والوجه. ارتديت الزي تمشيًّا مع مقولة: "When you are at Rome, Do as Romans do!" حين تكون في روما افعل كما يفعل أهلُها". وكنت أضيعُ من أسرتي في الأسواق المزدحمة، لأنني أشتبه مع كل النساء. إن النساءَ اشتبهنَ علينا! كلنا نرتدي الزيَّ ذاته واللون ذاته. الأسود طبعا، أما الوجه— أداة التمييز الوحيدة وبطاقة الهوية الإلهية— فمغطىً ومحجوبٌ بأمر ثلة من البشر. وهو ما كان يحث طفليّ الصغيريْن: مازن وعمر، على البحث عني عن طريق تفقّد أحذية النساء وحقائبهم، علّهم يتعرفون على حذاء أو حقيبة أمهما. ولأن "عمر" وهو طفلي الأصغر مصاب بمرض "التوحّد" أو الأوتيزم Autism، فكان أن ضبطتُ نفسي وقد شرعت في عادة سيئة. وهي اقتناء أحذية وحقائب ذات ألوان صارخة، على غير ما أحب، حتى يميزني أطفالي بسهولة حين نضيع في الزحام. تأملت الأمر. ماذا أفعل الآن بنفسي بحق السماء؟ هل أنا الآن أختصر وجودي في حذاء أو حقيبة؟ هل أجبر ذائقتي على تحمل الألوان البشعة كمعادل موضوعي للون النساء الأسود الجمعي؟ هل قبلت صاغرة أن أتحول إلى حذاء يبحث عن صغاره أو حقيبة فسفورية تركض وراءها عيون أطفالي؟ ولأنني بالطبع أرفض أن أُختصَر في حذاءٍ أو في حقيبة، فقد رفعت الحجاب واستعدت هويتي التي منحنيها الله. وجهي وملامحي. تساجلت طويلا مع البشر المنوط بهم زجر النساء طارحات الحجاب. قلت لهم إن بطاقة هُويتي الوحيدة التي يعرفها صغاري هي وجهي هذا الذي تودون حجبه!

هذا بالإضافة إلى تناسي حقيقة هامة. أن المرأة بالتأكيد هي أحد رموز الجمال في الحياة. ليس الجمال الحسي الساذج الرخيص، بل الجمال بالمعنى الفلسفيّ الأشمل والأرفع والأجلّ. مثلها مثل كلّ مفردات الحياة التي تكرس الاتزان النفسيّ وتعادل موضوعيا كل ما تنطوي عليه الحياة من قبح وعبث. مثلها مثل الوردة والنهر والغيمة و الخضرة والثلج والموسيقى والقيم الرفيعة والألوان والطفولة والخير والعدل.... إلى آخر تلك القائمة الطويلة من الرموز التي تجعل لحياتنا مبررا مقبولا كي نواصل الطريق على صعوبتها ومرّها. قائمة المعطيات الجمالية التي وهبنا إياها الله كمنحةٍ لعيوننا وانتعاشنا البصري وما يزال ينهل منها الشعراء إذا ما أحبوا أن يكتبوا شيئا رفيعا وساميًّا. والمرأة ذاتها تدرك ذلك بطبيعة الحال على نحوٍ فطري. تدركه منذ طفولتها ودون معلّم، وفي هذا

دليل على أن إدراكها هذا محض فطرة جبلها الله عليها بغير أن ينطوي فكرها على وجود الرجل أصلا. نجد الطفلة الصغيرة تطيل النظر إلى المرآة، ترتب شعرها وتنتقي شرائطها الملونة وتعنى بفساتينها وتنسيق ألوانها. هذا الإحساس المجبول بأنها إحدى مفردات الجمال في الوجود، والبريء من نظرة الرجل تماما، يلازمها حين تغدو صبيّة وحين ستصبح امرأة. وهذا يفسر أن تجد المرأة، في المجتمعات التي تلتزم الحجاب حدَّ ألا تبين من المرأة إلا عيناها، تمعن في تجميل هاتين العينين وإبراز جمالهما بالكحل وأدوات الماكياج، بل وبالعدسات اللاصقة الملونة أحيانا. هذا مع تسليمي اليقيني أن لا شيء أجمل أو أصفى من وجه امرأةٍ بلا مساحيق. هي هنا تتحايل على القانون الذي يعسف الفطرة، وهي بكل يقين لا تفكر في أن تغدو جميلة في نظر رجل ما، بل هي تقدس جمالها وحسب، وتظهره للحياة. فهي نفسها الطفلة التي أطالت النظر إلى المرآة قبل أن تدرك أن ثمة ما يدعى رجلا.

كلنا يعرف أن كثيرا من آيات القرآن الكريم نزلت في ظروف خاصة ولأسباب محددة وتبعا لمتطلبات مجتمعات لها ظروف وأعراف تناسبها هذه الآيات. نزل القرآن قبل وضع دساتيرَ وأحكام وقوانينَ تحفظ حقوق الناس فكان هو بمثابة كل ذلك. وأما المجتمع المدني "الحلم" الذي سنّ قوانين وأعرافا تحفظ للمواطن حقوقه مضافة إلى ما أسلفتُ حول الاختيار والإرادة هي أمور كفيلة أن تنجي المرأة من المخاطر التي يظن البعض أن الحجاب قد يحميها منها. وهل منعَ الحجابُ خطف النساء والتحرّش بهن؟ وهل منع الحجاب بعض النساء أنفسهن من ارتكاب الأخطاء؟ قضية الفضيلة أوسع مما نرتدي أو نكشف. لأن الفضيلة تكمن في العقل والدماغ لا في عدد السنتيمترات التي نُظهر أو نخفي من أجسادنا.

الحياة بالفعل مليئة بمفردات القبح الذي يستطيل ويتمدد كل يوم. القبح على المستويات المادية والمجردة. التلوث البصري والسمعي والأخلاقي والنفسي واللغوي والمعنوي والوجودي والسياسي، في مقابل مفردات قليلة من الجمال الذي ينحسر أيضًا بالتدريج وتباعًا حتى أوشك على الاختفاء. أنا كإنسانٍ وكشاعرة وكامرأة أفرح بأي من القليل الجميل الذي أصادفه في يومي، وأعدّه ذخيرة ومنحة تساعدني على مواصلة الحياة. أفرح حين أصادف وجه طفل يضحك، أو بناية منظمة جميلة، أو شارعًا نظيفا، أو شجرة مزهرة، أو ظلالا رسمتها الشمسُ على الرصيف، أو غيمة تأتي على غير موعد لتغلل وهج السماء، أو كتابًا جميلا، أو ترنيمة عذبة، أو وجه امرأة صافيًا، وأحزن حين أصطدم بأبنية متنافرةٍ، وطرق لا انتظام فيها، وبشر يغلظون القول ولا يجيدون الكلام، أو يلبسون ما يزعج البصر والروح. أحزن أكثر حين أرى النساء يخفين وجوههن لأنهن يؤمن أنهن مفردات اقتناص للرجال وفي هذا سوء ظن مزدوج بالنفس وبالآخر، في النفس باختصارها في محض "شيء" يخص الرجل، وفي الآخر باعتباره قناصًا ينتظر الفريسة.

من وراء سقوط سيبويه؟ [1]

"لتحيا اللغة العربية، يسقط سيبويه" [2] هو الكتاب الأكثر شهرةً وإثارة للغط والثورة في عام صدوره وربما لأعوام تلت. أما سبب الثورة فهو أن القراء قد أوّلوا الأمر على أن مؤلفه، شريف الشوباشي، يستعدي الناس على اللغة العربية، ويطالب بهدم أجروميتها وقتل الأب سيبويه. والحال أن المؤلف، على عكس ما سبق، هو أحد الباكين على اللغة العربية وانحسارها. بل هو أحد الذين يجيدونها إلى جوار إجادته لغات أجنبية أخرى. وما أثار حزنه ودفعه لكتابة هذا الكتاب هو إحصائيةٌ وصلته بحكمٍ عمله كوكيل لوزارة الثقافة للشئون الخارجية. تقول الإحصائية إن العربية لم تعد معترفًا بها عالميًّا كإحدى اللغات الدولية بسبب صعوبة تعلّمها رغم أن الناطقين بها نسبة لا يستهان بها من تعداد سكان هذا الكوكب. وعليه فقد نادى المؤلفُ القائمين على اللغة والنحاةَ وأعضاءَ المجامع اللغوية بتبسيط قواعد النحو والصرف لأنها أثبتت صعوبتها على الناطقين بها، فما بالك بمن تمثل لهم العربيةُ لغةً ثانية أو ثالثة؟ وأما عن هذا الشق من الكتاب فسأختلف معه. لكن الشاهد أن أحدا لم يتطرق لبعض أفكار مهمة وحقيقية وردت في متن الكتاب. أفكار أخالُها أكثرَ أهميةً وأشدَ خطورةً من شأن الرغبة في/ أو إمكانية تغيير اللغة العربية أو تبسيطها. وأظنني لن أغور كثيرا في مسألة اللغة، ففضلا عن كونها قد قُتلت سجالا، ما بين مهاجم للمؤلف أو متعاطف معه، أو معتدل يقبل طرح الفكرة ويخالف التكتيك، فقد سبق وأدليت بدلوي في الشأن اللغوي في الندوة التي عُقدت حول الكتاب. وتلخصت كلمتي في أن منطلقَ النحو والصرف العربيين هو منطلقٌ موسيقيّ بحت. فالعربية منشغلةٌ بالموسيقى، ربما بسبب نشأتها الأولى في مجتمع شفاهيّ غير كتابيّ مما جعلها خاضعةً لثقافة الأذن. وأنا من المتحمسين للفصحى، ليس لكوني

[1] - جريدة "السفير" لبنان- 2004/10/8

[2] - مكتبة الأسرة 2004

شاعرة، بل أظن أن ما جذبني إلى دنيا الشعر هو تنبهي المبكّر لعبقرية علم النحو تحديدًا. فيكفي المرء أن ينطق جملةً عربية سليمةً من دون أن يلحنَ نحويًا أو صرفيًّا ليحصل على قدر من الموسيقى. ولهذا السبب ننزعج حين تباغتنا مذيعة بالتلفزيون بخطأ نحويّ. نحن في الواقع لم نقم بإعراب الجملة في جزء من الثانية لندرك أن خطأً قد وقع، لكن أذننا اصطدمتْ بما يؤرق حسَّها الفطريّ المجبول على الموسيقى. ولن أتفق مع من سيقول إن السبب هو الاعتياد، لعدة أسباب. أهمها أننا كعرب لم نعتد الكلام بالفصحى في يومنا بل بالدارجة. كلٌّ حسب دولته وبلده ومدينته وعشيرته. ثم إن الهوّة الواسعة بين الفصحى من ناحية، وبين اللهجات الكثيرة الدارجة على طول الوطن العربي وعرضه من ناحية أخرى، تجعلنا لا نتكلم بكبير ثقة عن مسألة الاعتياد. لأن الفصحى تتعامل مع ذاكرتنا البصرية وحسب. أي مع عيوننا فقط وليس آذاننا. بفعل القراءة في الكتب والصحف والتعليم في المناهج المدرسية. بينما تنبني الذاكرة السمعية، أي نستعمل الأذن، من خلال الدارجة التي يتبناها البيت والشارع والمقهى ووسائط الإعلام المسموعة والمرئية الخ.

من الدلائل الأخرى على عبقرية الموسيقى في علم النحو هو مادة "الممنوع من الصرف"، ليس فقط في الاختيار المدهش للكلمات التي يجب ألا تُصرف لدواعٍ موسيقية مثل (مساجد- كنائس – مصر- مكة – سجاجيد.... الخ)، لكن الأجمل برأيي هو علامة (جر) تلك الكلمات وهي (الفتحة)، عكس ما هو سائد في اللغة وهي (الكسرة) كعلامة للجر. دعنا نجرّب جرَّ مفردةٍ ممنوعة من الصرف بالكسرة سنجدها تلتبس (سمعيًا) مع ياء الملكية بسبب عدم إمكانية تنوينها. ولنضرب مثالا: "تتجلى العمارة القطوية في (كنائس) كثيرةٍ"، تلك الكلمة، لو جررناها بالكسرة، سيتلقاها السامع وكأنها (كنائسي: أي الكنَائس التي تخصني)، لأننا لم نستطع أن نقول (في كنائسٍ) ، بتنوين الكسر، بسبب منعها من الصرف. من هنا كان الحل العبقريّ الموسيقيّ في جرِّها بالفتحة (في كنائسَ كثيرةٍ)، هنا فقط ترتاح الأذن. وتنطبق النزعة الموسيقية كذلك على مخالفة التمييز لنوع المميّز على نحو: ستة أقلام، ثلاث زهرات الخ. من هنا ارتأيت أن محاولة تغيير النحو العربي يهدد الموسيقى الخبيئة في متن هذه الأجرومية الفذّة، لأن النحو يقوم في الأساس على الموسيقى (وليس على العروض الفراهيدية كما يزعم بعض السلفيون في الشعر).

ما أود أن أبرزه من الكتاب هو مجموعة من الأفكار المهمة التي خفتت للأسف تحت وطأة عنوان الكتاب الملتبس الذي استفز الكثيرين. فالبعض قد أوّل (لتحيا اللغة العربية: يسقط سيبويه) على إنه هتافٌ أو شعار تعبوي على غرار: لتحيا مصر، ليسقط الاستعمار! والشاهد أن الشوباشي لو قصد ذلك لقال ببساطة "ليسقط سيبويه". لكنه أنه

أسقط (اللام)، بما يؤكد أن الجملة شرطية. أي (من أجل أن تحيا اللغة العربية يجب أن يسقط سيبويه). وأزعم أن تلك الجملة الشرطية البسيطة لم تكن لتثير كل تلك العواصف التي أثارتها الهتافية التي حُمِّلَت على العنوان غُبنًا، وكأن سيبويه هو مبتكر اللغة العربية.

أشار الكتاب إلى بعض المشكلات المتجذرة في الذهنية العربية والتي ربما تعود إليها، في رأيي، معظم الأزمات التي نحياها. سوف ألمح إلى تلك النقاط ثم أورد تعقيبي السريع عليها:

- مَيْل العقل العربي إلى المبالغة.
- ميل العربيّ إلى الكلام أكثر من سعيه إلى الفعل.
- خوف العربي من مواجهة الواقع وجنوحه للوهم عوضا عن ذلك.
- التباس مفهوم اللغة عند العربي، فهو مازال يعتبرها غاية في ذاتها لا وسيلة للتواصل مع الآخر.
- ميل العربي إلى المراوغة في الخطاب عوضا عن المباشرة.
- العرب أبناء حضارة اليقين.
- اهتمام العرب بالشكليّ على حساب الجوهريّ.

وقبل إبداء وجهة نظري باختصار فيما سبق أعلن أن قد وصلني منذ الوهلة الأولى لقراءتي مقدمة الكتاب، وبدون أدنى جهد، أن الدافع الوحيد الذي حث المؤلف على الكتابة هو دافع قومي عروبي وغيرة على العربية وحزنٌ على غيابها من خارطة اللغات المعترف بها عالميا. وأتفق معه في معظم ما أورد بشأنِ أزمة العقل العربي الراهن والذي أفرز قدرًا من الجمود والركون إلى السلبي انتظارا لحل قد يهبه الغيب أو يضن به. أوافق أننا أبناء ثقافة الأذن وربما كان ذلك سببا وراء كوننا نقليين أكثر منا عقليين. أي نركن "للنقل" عوضًا عن "العقل". ومن أسفٍ أننا لا نكتفي بالنقل من السلف بغير سعي للتطوير أو التجاوز، بل نركن إلى النقل من الآخر الغربي ثم نلعنه لأنه سبب تخلفنا. وأتفق معه أننا نحفل كثيرا بالشكليّ أكثر من سعينا لبناء النسغ الحقيقي لمعظم المبادئ. فلم نر أبدًا رجل دين قد اتهم أحدا بالخروج عن الدين لأنه لم يراع حقوق الآخر ولم يتقن عمله ولم يعمل على نظافة بيئته بصريا وسمعيا وفكريًّا. وأتفق معه كذلك في كوننا أبناء ثقافة المبالغة في القول إلى درجة أن جملة تخلو من (جدا — للغاية — إلى أقصى درجة الخ) تُحسب على الحياد ولا يعوّل عليها كثيرا. وأن ثمة هوةً واسعة بين خطابنا

والخطاب الغربي نتيجة اعتيادنا تضخيم الكلم والركون إلى امتلاك اليقين. لكنني هنا أود أن أشير إلى أن الكتاب قد خلط بين لونيْن من الخطاب: الخطاب الأدبيّ البلاغيّ، والخطاب الحياتيّ الإبلاغيّ. اللون الأول من الخطاب يندرج تحت باب الفن فيجوز له— شأن كل فن— أن يجنح نحو المبالغة وعدم المباشرة بل والمراوغة في الخطاب. وأحيله إلى الفن التشكيليّ، بعيدا عن التباسات اللغة ومراوغتها وتعدد مستوياتها. فالبورتريه الذي يصوّر وجه إنسان بنسبه الحقيقة تماما سيكون فقيرًا من الفن، وهذا ما أقرّه الرسامون منذ انتهاء المدرسة الكلاسيكية وبزوغ الحركة التأثيرية مرورا بكل ما تلا ذلك من حركاتٍ ومدارسَ وحتى اليوم. لأن الكاميرا سوف تتفوق دقةً وتحديدًا على هذه اللوحة "الصحيحة" الصادقة التي لا غبار عليها. ويبدأ الفنُّ حين تنحرف النِسَب عن الحقيقيّ والمرئيّ والصادق لتغدو "غبارٌ عليها". لأن الفن انحرافٌ عن الواقع تصنعه طاقةٌ في روح الفنان وفي عينيه تتوق إلى إعادة تشكيل العالم. ينطبق الأمر تماما على الخطاب الشعري والأدبي. عكس الخطاب الثاني الذي هدفه الأساس الإيصال والإبلاغ، وهو ما يجب أن يتسم بالمباشرة والوضوح والتخلص من الديابيج والمقدمات والنتوءات التي قد تعوّق عملية التلقي. بل إنني أتمادى أكثر وأقول إن اللغة على إطلاقها— حتى اليوميّ منها وبعيدا عن الأدب— لا يمكن أن تخلو من المجاز. وهو ما حاول إثباته مؤلفا الكتاب الأمريكي"Metaphors We Live By" (المجازات التي بها نحيا). وهما أستاذان في جامعات أمريكا،أحدهما في الألسنيات واللغويات والآخر في علم اجتماع. أثبت المؤلفان خلال الكتاب أننا نتحدث بالمجاز طوال الوقت، وأن المعاجم تتراسل طوال الوقت. فحين تناقش فكرة (الجدل) لابد أن تستعير مفردات من معجم (الحرب) فتقول: تراشقنا بالكلمات لكنني صرعته في الأخير— كان الجدال حامي الوطيس، نازلته فمُنّي بهزيمة نكراء ومن ثم كسبت أرضا جديدة..... الخ. ولننتبه أيضًا إلى أن الكتاب أمريكيّ مكتوب باللغة الأنجلو– أمريكية التي أقرَّ الشوباشي، ونقرُّ معه، أنها لغة متقشفة محددة تنأى عن البديع في القول وتهرب من الزوائد ما أمكن، ومن ثم استحقت لقب اللغة الأولى في العالم. إذن ليس للأمر علاقة بأزمة خاصة في اللغة العربية بقدر ما هو إشكالية آلية نقل الفكرة من العقل إلى اللسان. أي تحويل الفكرة الهيولية التجريدية المُهَوَّمة في المخ البشري إلى مفردة محددة ذات دلالة. وهي عملية ذهنية شديدة التعقيد وليست مقصورة على اللغة العربية وحدها، وهذا ما يجعلنا نتكلم دوما عن قصور اللغة. كل لغة. وأنا هنا لا أنفي الصعوبة عن اللغة العربية، لكنني أردُّ الأزمة إلى مأساة نُظُم التعليم في الوطن العربي كلّه، ليس في مادة اللغة العربية وحسب، بل في مختلف فروع العلم. سياسة التعليم العربي تقوم على النقل وحشو الأدمغة بغير تفعيل حقيقي لعمل العقل. أما عن زخم المترادفات (غير المهجورة) في اللغة العربية، وهو ملمح انتقده الكتاب، فأراه ملمحَ ثراء لها وإن كنت

أتفق بقوة مع الشوباشي حول قصور النحو العربي عن تحديد دقيق لزمن الفعل الماضي قياسا باللغات الأخرى. فالزمن الماضي عندنا واحدٌ ولا يمكنك تحديد ترتيب أزمنة وقوع الأفعال من خلال تصريفها مثلما في الإنجليزية أو الفرنسية. وهو الأمر الذي يستشعره كل ما أقدم على الترجمة من وإلى العربية. إذن فإشكاليات المبالغة في القول واستبدال الكلام بالفعل الخ، مردُّها الحقيقي ليس اللغة بقدر ما هي طبيعة في نمط التفكير تخصنا نحن كعرب أكثر مما تخص لغتنا. أي إنها أزمة صياغة وتعامل مع الكلمات لأن ذات اللغة بوسعها خلق خطاب رشيق محايد لا يعوزه المنطق ولا تصدعه مبالغة وإطناب. والعربيّ المبالغ في لغته الأم سوف يرتكب ذات المبالغة حين يتكلم بلسان فرنسي أو ألمانيّ الخ.

بظني الخاص أن أزمة الخطاب اللغوي العربية حديثة ومرتبطة بتدني المستوى الثقافي للفرد العربي في الزمن. ودليلي على ذلك كنزٌ صغير أمتلكه. وهو مجموعة من الخطابات المتبادلة بين جدي وجدتي خلال فترة خطوبتهما. أما جدي فلم يكن سوى طالب في كلية الحقوق في حين لم تحصد جدتي سوى البكالوريا القديمة (الثانوية العامة). أدهشني كمُّ الرقي الفكري والثقافي واللغوي بل والإنساني لديهما معا. اللغة العربية هي هي بل كانت أشد تعقيدًا وأقرب إلى المنفلوطية حينئذ، والعقل العربي هو هو، الفارق هو ما تلقاه هذان العروسان من تعليم في عصرهما مقارنةً بما يتلقاه الطلبة التعساء الآن. نسيت أن أقول إن جدتي هذه كانت تحفظ إلى جوار المقطوعات الموسيقية التي تجيد عزفها على البيانو الكثيرَ من الشعر الجميل والذي ظهر في رسائلها. أستاذ شريف الشوباشي، أهنئك بالفعل على هذا الكتاب الذي نكأ الكثير من الجروح بشأن إشكاليات حقيقية في آلية التفكير ورؤية العالم والتعامل مع الوجود تخصنا ككيان عربي، وهو ما أشرتَ إليه في كتابك الراهن واستفضت فيه في كتابك السابق المهم " الداء العربي". أتفق معك في أننا في أزمة مروّعة وحقيقية بل ومُهدِّدة لوجودنا. نحن ننحدر ونتقزم وسائرون بدأب وانتظام نحو هاوية. لكن هل تكمن الأزمة في (اللسان) أم في (العقل)؟ لماذا نطالب اللغةَ أن تُحني هامتَها من أجلنا، لماذا لا نحاول نحن أن نعلو قليلا؟

سيبك م النحو، بس ايه رأيك في القصيدة؟[1]

على ما يسوؤُنا وينوؤُنا

" ... إن مائة بالمائة من هؤلاء لا يعرفون شيئا عن علمين رئيسيين في عالم الشعر وهما: علم العروض والقافية، وبرغم هذا فهم يصرون بجرأة تحسب لهم على أنهم يقرضون الشعر، وما هو والله (شعرًا)!! فهي أبيات مكسورة الأوزان، مستهلكة القوافي، مستنتجة المعاني!". "ويستوقفني في أغنياتهم (شيئيين)." "وكأن هناك (تعمد) من جانب هؤلاء جميعا في تجاهل ما بلغه الأقدمون. "فسلام على ستة عشر بحرًا بني (عليهم) العرب أشعارهم."

هذه بعض مقتطفات وردت في مقالة طالعتنا بها جريدة "الأهرام" في عددها الأسبوعي يوم الجمعة الموافق 16 يونيو 2006. وعنوان المقالة: "وما هو والله شعرا، ولا هي ألحان"، ينتقد فيها الكاتبُ بعنف شباب الشعراء المتبجحين الذين لا يجيدون علم العروض ولا فنون القوافي وأسرارها ومع هذا يقرضون الشعر. إذ يأتون إليه كلَّ يوم حاملين دواوينهم وقصائدهم كي يستأنسوا برأيه ثم يسألونه أن يساندهم في التحقق والوصول. ويكمل المقالة بدرس فنيٍ عميق راصدًا فيه أسماء البحور الخليلية الستة عشر، وأنواع القوافي وحروفها من رويّ ووصل وردف وتأسيس، وحركاتها من مجرى وتنفيذ وإشباع، وقد توغل عميقا في الزحافات والأوتاد والأسباب، فيما أسماه "بديهيات الشعر". وفي الأخير عرّج على علم الإيقاع الموسيقي والمقامات والآلات وغيرها. ولن أجادل الكاتب حول فكرة قديمة مفادها أن الشعر ليس وزنا خليليًّا ولا قافية ولا معانيَ، فهذا خطاب قديم تم تجاوزه من عقود طويلة. بل إنني رأسًا سأتفق معه في المبدأ العام الذي ذهب إليه من حتمية القبضِ على جوهر علمٍ ما قبل الإقدام على الإبحار فيه. ويجدر بي هنا أن أشكر الكاتب عميقا على هذا الدرس الفني، الذي كبده أن يفتح مراجع وكتبًا

[1] - جريدة "نهضة مصر" - 2006/5/26

تدله على مسمياتِ وتعاريفَ وأسرار ما طرح من علوم وفنون. والحال أن شكري هذا كاد يكون خالصًا ونقيًّا لو كان الكاتب قد أتم جهده بمراجعة مقالته لغويًّا قبل النشر حتى تسلم من أخطاء النحو "البديهية" التي وضعتُها بين قوسين في مستّهل المقال. تلك الأخطاء التي من الممكن أن نحسبها على أعمال الجمع والديسك لولا أن العنوان تكرر فيه خطأ ورد بمتن النص وهو نصب كلمة "شعر" في حين يجب رفعُها. ولن أغامر وأسأل: علامَ نصبتَها؟ حتى لا يجيبني بقولة الفرزدق: على ما يسوؤُك وينوؤُك. وأشك في أن الكاتب قد أورد "ما" موردَ "ما الحجازية" التي تنصب الخبر مثلما تفعل "ليس"، ليس فقط لأن الأخطاء الأخرى (التي بين قوسين) ينفي وجودُها هذا الاحتمال، بل لأن ما الحجازية تلك تظل شديدة المحلية تخص عشيرة من الناس مهجورةٌ دارجتُهم حتى ولو نزل القرآن بلسانهم كما في الآية الكريمة: "ما هذا بشرًا، إن هو إلا ملك كريمٌ". والحال أنني لولا هذا العنوان ما استوقفني الأمر، لكن "شعرا" التي نصبتْها المقالةُ عسفًا هي التي لفتتني فقرأتُ لأتبين أهو خطأ حقيقي أم هي سخرية وراءها قصديةُ الخطأ. والحقيقة أن حنقيَ البادي الآن ولم أستطع كبحه ليس بسبب مفارقة أن ينتقد امرؤٌ شيئا ثم يقع فيه، فالأمر، بالنسبة لي، أكثر اتساعا من هذا وأشد خطرًا وإيلاما. فالأخطاء الإملائيةُ والنحوية في صحفنا المصرية ملء السمع والفؤاد وملء السماء والأرض ولم تعد جريدةٌ واحدة تنجو منها. وكأن موظفي الديسك يكافئون ويُجزَل لهم العطاء كلما تجاوزوا عن أخطاء اللغة (بفرض أنهم يدركون الخطأ من الصواب). أو كأن اللغة العربية بالفعل في احتضارها الأخير وليس من باكٍ عليها ولا مدعاة للبكاء. أو كأن الكتّاب والصحافيين والشعراءَ يؤمنون أن كل قرائهم جاهلون بالقوة وبالفعل ومن ثم لن يستوقفهم خطأ لغويّ، ناسين أن ثمة قارئًا أو قارئيْن أو خمسة بين هؤلاء قد يفقدون المقدرة على إكمال النص والاستمتاع به، مهما كان جميلا، بعد أول خطأ يصدم عيونهم. إذن ليس ما أشعل حنقي هو أخطاء اللغة هذه، فقد اعتدنا عليها والحمد لله ولم تعد تثير دهشتنا أو حنقنا. لكن الذي استفزني هو أن الجريدة هي الأهرام، وأعلم أن قارئا يقول لي الآن، مهلا مهلا، أمازلتِ تظنين أن الأهرام حاله كما كان في عهوده الغابرة المشرقة! أعلم، أن الأهرام الذي كان ينشر قصائد شوقي ومقالات هيكل ونقد طه حسين ومندور ولويس عوض وقصص نجيب محفوظ قد ولّى ولن يعود. لكن الفكرة أن هذه الجريدة تحديدا مازالت تمثّل اسم مصر صحافيًّا على نحو أو آخر رغم وجود 500 صحيفة بمصر الآن. ووجود أخطاء بها كالتي نرصدها كل يوم في كل الصفحات باتت تكرّس فكرةً يروجها بعض المثقفين العرب من أن المركزية الثقافية حان لمصر الآن أن تتنحى عنها لصالح دول أخرى أكثر احتراما للغة وللثقافة. ولا أريد أن أكون صادقة تماما وأقول إن هذا صحيح إلى حد بعيد. لأن الراصد للأمور سوف يجد أن اللغة فقدت احترامها ليس عند كتلة الشعب، بل عند صائغيها والعاملين في مطبخها وأقصد الشعراء والكتّاب والصحافيين. هذا أمر مبكٍ ومرير. وهو ما استصرخ به بعض آخر الباكين على اللغة العربية وشيكة الموات مثل فاروق شوشة في مقالاته بالأهرام، وأحمد عبد المعطي حجازي في أربعائياته التي خصص سلسلةً منها

لنداء أخير للّغة الساعية نحو حتفها. وقال في إحدى مقالاته: "نحن أمةٌ تنفقُ من ماضيها على حاضرها". هذه الخيبة التي وصلنا إليها سوف تطرح رأسًا عدة أسئلة. من قِبل: ما هي مؤهلَات العاملين في مكاتب الديسك والجمع في الصحف؟ وهل يقومون بأعمالهم جيدًا؟ وهل مرتباتهم تجزيهم بحيث يحبون ما يعملون؟ وهل ثمة مراجعون بعدهم؟ لكنني سأمحو جميع الأسئلة السابقة وأطرح سؤالا آخر أكثر شرعيةً وجذرية. هل كل الكتّاب أنفسهم على دراية بلغتهم وأصولها؟ لماذا لا يقومون بمراجعة كتاب النحو المدرسي قبل التجرؤ على الإمساك بالقلم وكتابة قصة أو قصيدة أو مقال؟ ثم لماذا لا يقومون هم بمراجعة نصوصهم عوضا عن الديسك الكسول؟ أعرف كتّابا كبارا، (في المكانة وفي العمر) مثل حجازي مثلا، يذهبون إلى مقر الجريدة بأنفسهم لمراجعة مقالاتهم بعد الجمع كيلا تمسسها هنةٌ لغوية. لكنِ المصيبة تأتي حين يجهل الكتّابُ أنفسهم بوجود أخطاء. ويطيب لي أن أذكر هنا جملةً عبقرية للشاعر تي إس إليوت حيث قال: "After such knowledge, what forgiveness!" أي: بعد كلِّ هذه المعرفة، أيُّ غفران!؟ أعرف شبابا يأتونك بقصيدة مليئة بأخطاء النحو، فتقول لهم هذا فيردون عليك: "سيبك من النحو بس ايه رأيك في القصيدة؟" وأعرف شعراء تخرجوا في كليّة الآداب قسم اللغة العربية ينصبون الفاعل ويرفعون المفعول ويجرون المبتدأ. وهذا يرمينا إلى السؤال السؤال، أو سؤال الأسئلة. هل تقوم وزارة التربية والتعليم (لا أعرف هل اسمها مازال هكذا أم ماذا)، بدورها إزاء تعليم النشء اللغة العربية؟ قرأتُ من سنوات خلت في بريد الأهرام كلمة كتبها طالب في كلية الهندسة (وهي كلية قمة لا يدخلها إلا المتفوقون) قال فيها أشياء مثل هذه: أنا طلب هندس وارد البحس عن شوغل بعد الظوهر لكاي اصطيع أن أكمل تعلمي واشترى كتب الجمعة". يعني هذا الطالب قد درس اللغة العربية لأربع عشرة سنة في الأقل، ثم امتحن الثانوية العامة وأصاب مجموعًا كبيرا أدخله الهندسة!! هذا هو التعليم في بلادي، وهذه هي الصحافة والإعلام في بلادي، وهؤلاء هم الصحافيون والكتّاب في بلادي، وهذا هو الأهرام الذي أصبح ميراثا خاصا ومُلكا عضوضا لكتابه يتوارثونه فيما بينهم وبين أصدقائهم بينما تتجه بعض الأقلام الحقيقية إلى الكتابة في الصحف العربية الجادة التي تقدر عقولهم وتطلب موادهم بل وتجزل لهم العطاء أيضًا.
بقى أن أقول إن مقالة الأهرام ليست إلا نموذجًا لحال مستشرية وإن تركيزي عليها ليس إلا لفتح القوس على المشكلة الأكبر فمعذرة للأستاذ الكاتب. وفي الأخير أرجو أن ينتبه الأهرام، وأسحب كلامي على كل الصحف والمجلات المصرية، إلى مكانته الآخذة في الأفول وأن يحاول أن يستنهض عزيمتَه من جديد لأن أمجادنا المصرية تذوي مجدًا وراء مجد. ورحم الله الصحافة المصرية في النصف الأول من القرن الماضي ألف رحمة ونور. آمين.

"نظرية التشكيل" عند بول كْلي [1]

ثمة مشروع ذو أضلاع ثلاثة شغلَ الفنان التشكيليّ عادل السيوي عبر مشواره الإبداعيّ. يمتد ذاك المشروع عبر خط الزمن ليضمّ حقبًا ثلاث اعتبرها السيوي محطاتٍ مِفصلية في التاريخ الحديث للفن التشكيلي. وعادل السيوي هو طبيب مصري هجر الطب من أجل عيون الفن الذي استقطبه مبكرًا فلم يستطع الفكاك من حبائله. هاجر إلى إيطاليا مع بداية الثمانينيات ومكث هناك سنواتٍ عشرًا أنجز خلالها العديد من المعارض كانت تدور جميعها في فلك "الأمكنة والمدن". ليعود إلى الوطن مع بداية التسعينيات فيشرعُ في مرحلة فنية جديدة من تجربته كانت "الوجوه" هي محورَها الرئيس. وجوه السيوي. حاول عبرها التقاط ما في وجه الكائن وما في عينيه من نظرة هي رسالة المرء إلى الآخر. وافتتح مؤخرًا في مايو 2006 معرضه الأخير وهو رقم عشرون في مسيرته الفنية تحت عنوان "نجوم عمري". شخّص عبره لوحات لنجوم مصريين أثّروا في فترة تكوينه الأول. فنانون ومطربون وزعماء ومشاهير. وبهذا النحو يكون السيوي قد هجر الوجه العام غير المتعيَّن نحو وجه تحمله الذاكرةُ الجمعية للناس.

أما عن المشروع ثلاثي الأضلاع الذي شغل السيوي فنيًّا فيمر بنقاط زمانية ثلاث. بدءًا بالكلاسيكية ومرورا بالحداثة وانتهاءً باللحظة الراهنة، التي ستغدو أكثر المراحل تعقيدًا كونها لم تزل على مائدة الحراك والتفعيل ما يصعب معه اعتبارها كتابًا مقروءًا واضح المعالم قارَ التوصيات مثلما في المرحلتين الأخريين.

ولأن السيوي كاتبٌ ومبدع فضلا عن كونه فنانًا تشكيليًا، فقد اعترف بميله

---

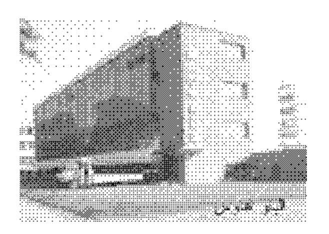
[1] - جريدة "القاهرة"-مصر -2004/11/23

Paul Klee (1879-1940) مصوّر من أصل ألماني سويسري، من أهم من أسهموا بنصيب إبداعي ملموس في الفن الحديث. درس في ميونيخ وارتبط بحركة "الفارس الأزرق" Blue-Riderعام 1911. عُين أستاذا بمدرسة الباوهاوس عام 1920.

للتنظيرات التي كتبها هؤلاء التشكيليون الذين امتلكوا ناصيتيْ القلم والريشة في آن، وهو أحدهم دون شك، عوضًا عن المؤرخين والنقاد التشكيليين الذين لم يمتلكوا مَلَكة ضرب الفرشاة في اللون، وإنْ لم يلغ دورهم المهم في التنظير لقضايا الفن التشكيلي، سوى أنه يرى أن الفنان، وحده، هو خير مرجع للفن دومًا.

ضلعان من مثلث السيوي التشكيليّ اكتملا حتى اللحظة. كان أولهما ترجمته كتاب " نظرية التصوير" عند "ليوناردو دافنشي" الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1995. ذلك الكتابُ الذي اعتبره المؤرخون حجرَ الزاوية في بنية الإبداع التشكيليّ الغربيّ. إذ تناول حقبةَ الكلاسيكية باعتبارها "طفولة الإنسانية" التي حفرت موقعَها بعمق في ذاكرة الإنسان حتى وإن أغرقت في الأكاديمية والمحاكاة مما قلّص من مساحة النزعة الفردية للمبدع التي أقرّتها ودعت إليها الحداثة فيما بعد، بدءًا من القرن العشرين منذ انتهاء المدرسة التأثيرية. سوى أن السيوي يرى رغم ذلك أهمية دراسة تلك المرحلة باعتبارها المدرسةَ التي تحمل توهجًا خاصًا وغموضًا مراوغًا يخبئ العديد من الطبقات المستترة ما يجعلها جديرةً بالتأمل والتناول في كلِّ وقت.

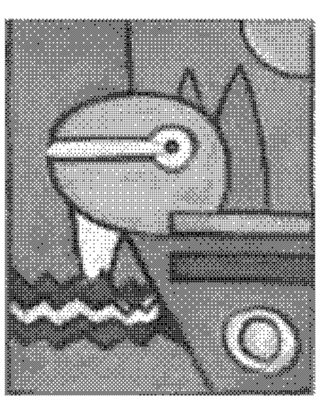
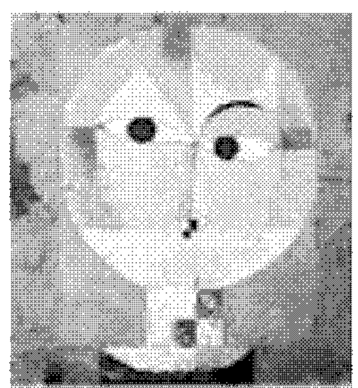
الضلع الثاني من المثلث، مرحلة الحداثة، اجتازه السيوي بنجاح أيضًا وقد تجلى في هذا الكتاب الصادر حديثًا عن دار ميريت بعنوان "نظرية التشكيل". وهو في الأساس ليس كتابًا بالمعنى المألوف، بل مجموعة من المحاضرات ألقاها "بول كلي" على تلاميذه في مدرسة الباوهاوس الشهيرة وترجمها السيوي عن الطبعة الإيطالية.



والباوهاوس Bauhaus هو معهد فنيّ أنشئ عام 1919 في مدينة فايمر الألمانية على يد المعماريّ فالتر جروبيوس بغرض دمج مناهج الفنون النظرية مع التطبيقية في أكاديمية واحدة. فتمت إضافة مدرسة العمارة والنحت والتصوير إلى مدرسة الفنون الجميلة إنطلاقا من فكرة أن "البناء" هو الهدفُ النهائيّ لكافة النشاطات الإبداعية بتعبير جروبيوس. وساهم الباوهوس في بذر ملمح العقلانية في الفن، إذ اعتمدت مناهجه، إلى جوار الشّق التقنيّ والعمليّ في الفن، البعدَ التعبيريّ والرمزيّ والنفسيّ في طرائق بناء المشهد البصري، وردَّ الاعتبار لعلم العمارة بوصفه الجامع لكل ألوان الفنون البصرية وغير

البصرية وعلوم النفس والبيئة والأنثروبولوجي وغيرها مما أنجز الإنسان من معارف. وساهم الباوهاوس في تكريس وشرح مفهوم "الحداثة في التشكيل" باعتبارها تجربةً ذات محاورَ ثلاثة: الوظيفية، الحيادية أو الانتصار للقيمة الجمالية الهندسية، وفي الأخير محاولةٌ اكتشاف القوانين الكبرى للكون وتطويعها لصالح التشكيل. وهنا تظهر رؤيةٌ طازجة للون، تختلف عن نظرة الأكاديميين الكلاسيكيين له. رؤية ترى أن اللونَ كائنٌ يمتلكُ طاقةً كامنة potential energy تجعله يدافع عن وجوده تبعا لقانون البقاء المميز للكائنات الحية. وربما يذكرنا ذلك بإحدى الحيل الذكية الشعراء الحداثيين وما بعدهم حين يلجأون إلى أنسنة الموجودات في محاولة لكشف طاقاتها الخبيئة الكامنة في وجودها، وهي تيمة جميلة ترد الاعتبار لكافة الموجودات والأشياء والجوامد بعدما تنحى الإنسان عن عرش مركزية الكون. فدور الحداثة – بتعريف الكتاب – هو عمل علاقة مبتكرة بالأشياء في تحولاتها ونسبيتها وانقلاب في العقل الإنساني تجاوَزَ اليقين الكلاسيكي.

تلك التنظيرات التي كتبها كْلي كانت نتاجًا طبيعيًّا لتلك اللحظة الزمنية التي شهدتْ مشهد الانفجار الحداثيّ في المفصلة التاريخية بين القرنين التاسع عشر والعشرين. اللحظة التي شهدت طفرةً في كافة معارف الإنسان، وتواترَ ظهور رواد طليعيين Avant-gardes، هؤلاء الذين لم يكتفوا وحسب "بإبداع" الفنِّ كمنتج حَدْسي بل اتسع مخروطُ وعيهم النظريّ والفلسفيّ بالفن فدخلوا في حقل التنظير له والكتابة عنه. وكان بول كلي أحد هؤلاء المنظّرين للحداثة التشكيلية.

لوحتان بريشة بول كـــلي

يحفل الكتاب بالعديد من المحاور الفلسفية والعلمية التي تعالج نظرية التشكيل

وكيفية تكوّن دلالات الشكل داخل العقل البشري. منها ثنائية الشكل والشكل الضد، تحت زعم أن العقل البشري لا يمكنه استيعاب شكل من دون فهم نقيضه. (وهي الثنائية الشهيرة التي ربما أعتبرُها ملمحا كلاسيكيا سلبيًّا سبب الكثير من كوارثنا على كافة الأصعدة، إذ بين الشيء وضده ملايين الأشياء التي يجب ألا تُغفل، والوعي ما بعد الحداثي الآن يجتهد أن يتجاوز تلك النزعة الثنائية الجامدة). ويتناول الكتاب كذلك علاقة التشكيل بالحركة. ثم التجريد الذي ينطلق هنا من الواقع في محاولة لخلق أبعاد جديدة تنبثق من التداعيات العقلية في ذهن الفنان ما يفتح نوافذ واسعة على أرض الخيال دون أن تنبتّ صلتها بالواقع البصري الأول، فيكون الخطاب الموجه من الفنان إلى عين المتلقي داخل دائرة الخبرة الإنسانية لا نائيًا عنها. (ونستطيع بسهولة أن نرصد ذات التوجه في الشعر أيضًا). ومن الموضوعات المهمة في الكتاب مادة الإيقاع. فتناول الإيقاع البصري والصوتي والزمني وغيرها من الإيقاعات "الحواسية"، أي تلك التي تدركها الحواس الخمس، وربما يجدر أن أشير هنا إلى تغافل الكتاب عن الإشارة إلى الإيقاعات "الإدراكية"، أي تلك التي يبنيها العقل البشري خارج نطاق الحواس المعروفة. وآخذ على السيوي أيضًا، في مجال الإيقاع الزمني، ترجمته لأصغر وحدة زمانية بـ (اللحظة)، وربما قصد (الثانية)، لأن اللحظة تعبيرٌ مجازيٌّ يشير إلى الزمن المستغرق في (لَحْظ) العين أي تحرك هدبها في سرعة، وهي مفردة أدبية مجازية غير علمية وربما لا وجود لها إلا في اللغة العربية.

ومن الملاحظات الإيجابية على ترجمة السيوي اثنتان: أولا تدوينه مسودات "بول كلي" في هوامش سفلية ما يضعنا على لحظة تكوّن الفكرة داخل عقل المؤلف أو مطبخ العمل، ومن ثم توسيع الرؤية لدى المتلقي، والخروج بدلالات أرحب عوضا عن صياغة الفكرة جاهزةً مكتملةَ التخلق. (وهو ما ذكرني بخطوط العمل التي كان أساتذتنا يطلبون منا أن نتركها على لوحات التصميم الهندسي بعد اكتمالها كي تحكي قصة بناء نسيج هذا المشروع أو هذه اللوحة). وثانيًا نقد المترجم السيوي للمؤلف كِلي في غير موضع وهنا تتجلى أهمية أن يكون المترجمُ ضالعًا في مادة الترجمة، ذا علاقة وثيقة بالحقل المعرفيّ الذي تنتمي إليه تلك المادة، فلا يغدو مجرد ناقلٍ للفكر تابع، بل ندٌّ يناوئ الفكرة ويصارعها انتصارا للمعرفة وللقارئ.

وإن كان السيوي قد قطع طريقين واضحتيْ المعالم نظرًا لوقوعهما على قوس الماضي، فإن الطريق الثالثة ستكون أشد وعورة لأنها مازالت في لحظة تخلّقها ولم تتبلور بعد على نحو كليّ. وإن كان ذلك سيجعل منها رحلةً أكثرَ إثارة وشغبًا ومفاجأة وكسرًا للتوقع. لذا فالطريق على وعورتها لن تخلو من متعة ودهشة، وربما تغدو هي الغايةَ ذاتَها

حسب المتصوفة وحسبما أعلن السيوي نفسه. وإذ هو الآن بصدد تجميع الاجتهادات النظرية التي أفرزتها اللحظةُ الراهنة، لا يتوقف فناننا الجميل عند حدود التجربة التشكيلية وحسب، بل سيتوقف عند كل ما يتقاطع مع التجربة الإنسانية كاملة من تحولات اجتماعية وفنية وسياسية وعلمية بوصف الفنون والعلوم والمعارف وكل منجز الإنسان وحدةً واحدة لا تنفصم عُراها.

ترجمةُ الشِّعرِ .. فعلُ إبداع [1]

الخطيئة النبيلة

لا شك أن ترجمة الشِّعر تنطوي على لون من المغامرة والجرأة. لهذا يشبّهها ويليس بارنستون[1] بخطيئة حوّاء الجسور في تذوّق شجرة المعرفة. أما أنا فأميلُ إلى تشبيهها بخطيئة بروميثيوس النبيلة، حين سرق شعلة النار من السماء، متحديًّا زيوس رب الأرباب الذي أعلن أن النور/المعرفة مُلك للآلهة وحدهم ولا يجوز للبشر التمتع بها. فما كان من بروميثيوس المغامر إلا أن اغتصبَ من الشمس شعاعاً ومنحه لأهل الأرض، ثم نال عقابه الأبدي الأشهر، إلى آخر الأسطورة الإغريقية.

هكذا يوسمُ المترجمُ دومًا بأنه الخائن، أو اللص، أو الوسيط، أو السمسار، أو المفتئت على الأصل. بل إن اللصوص فيما بينهم، أقصد المترجمين، نراهم يتهم بعضُهم بعضا إما بعدم الأمانة نتيجة تجنّب النقل الحرفيّ، أو بالركاكة نتيجة فرط الأمانة الحرفيّة، لأن كلاًّ يحكم من خلال مفهومه الخاص عن الترجمة ومن خلال مدرسته الخاصة التي تبناها خلال رحلته بين الألسن. فالمترجم إذن هو ذاك المجرم الذي تطارده

---

[1] – البحث المقدم في مؤتمر "الترجمة وتفاعل الثقافات" - بالمجلس الأعلى للثقافة 29مايو- 3يوليو 2004- نشرت أجزاء منه في مجلة "المحيط الثقافي" – مصر- عدد فبراير 2003

(1) – ويليس بارنستون Willis Barnstone: شاعر ومترجم شعر، يعمل أستاذا للأدب المقارن في جامعة إنديانا، وقام بالتدريس في عدة جامعات في اليونان والأرجنتين. له أكثر من أربعين كتابا من الشعر المترجم إلى الإنجليزية، إضافة إلى مجموعاته الشعرية والفلسفية ومؤلفاته الكثيرة عن ترجمة الشعر. عدا كتابه العمدة " العهد الجديد The New Covenant وهو ترجمة أدبية رفيعة للإنجيل. الاقتباسات من كتابه: The Poetics of Translation: History Theory, Practice "شعرية الترجمة: التاريخ، النظرية، والتطبيق" الصادر عن Yale University Press عام 1993. وأعيد طباعته عام 1995

العدالة، ويطارده أيضا المجرمون الآخرون.

لكن الشاهدَ أن الترجمة هي فن الكشف. أو العصاة السحرية التي تزيل الحُجُبَ عن المتلقي الأجنبي لتضعَ ثقافاتِ العالم بين أصابعه. والمترجمُ هو ذلك الفنان الذي يؤرقه ولع الكشف والتنقيب عن النفائس، فيبذل الجهدَ والوقتَ من أجل اكتشاف واستكشاف عمل فنان آخر، ليعيدَ خلقه في عباءة جديدة.

وأيًّا ما كانت شهرة القطعة الأدبية المنقولة في موطنها الأصل، فإنها ستولد في موطن اللغة المستضيفة لها كطفل يتيم مغترب بلا تاريخ أو مرجعيّة راسخة لدى قارئها الجديد. تشبه غربتُها غربةَ دون كيخوته دى لامانتشا الإسبانيّ حين يجد نفسه وقد نقله حصانه فجأة إلى شيكاغو. فتأتي القصيدة في عباءة غموض دراماتيكية سوداء، تحمل تاريخ مجتمع بعيد بتراثه ومحمّلاته الثقافية، ثم يأتي فعلُ الترجمة ليلعب لُعبته فيخلق كائنا فارقاً مميزاً ذا جيناتٍ وراثية جديدة، تحمل ملامح حضارتَيْن.

فالترجمة تخلقُ طفلا قُدِّر له أن يحيا إلى الأبد بين موطنَيْن: الموطن الأم والموطن الجديد، سوى أنه بمجرد أن يعبرَ نهاية الجسر في ثوبه الجديد سوف يسعى للحياة ككائن مستقل. ربما يتذكر، أو يمحو من ذاكرته، مدينته القديمة، لكنه سينجح أن يحيا كمواطن مستقل يحمل جوازيْ سفر.

والترجمة بوصفها فنَّ السفر عبر الألسن يلزمها، شأن كل سفر، شيءٌ من التكيّف والمرونة والذكاء كذلك. لأن ترجمة الشعر لا تعني بحال إيجادَ مقابلٍ معجميّ لكل كلمة في القصيدة، لكن المترجم إذا كان شاعرًا سوف يعي أن القصيدة الآن تحاول الارتحال من منظومة إلى أخرى، تتباين معها كلَّ التباين في الميزان الصرفي والصوتيّ والنحويّ والدلاليّ والزمانيّ والمجازيّ والبلاغيّ والتراثي والمعرفيّ الخ. ومن ثم لا يمكن بحال أن يزعم مترجمُ الشعر أنه بصدد ترجمة القصيدة انطلاقا من حرصه على إيصال معانيها لسببين:

أولا: الشعر في ذاته لغةٌ غير إيصالية أو إبلاغية، أي أن الشاعر لا يرمي إلى توصيل معلوماتٍ أو أفكار إلى القارئ من خلال قصيدته أو إبلاغه بشيء محدد، بل إن القصيدةَ ذاتها لابد ألا تفصحَ عن مضمونها على نحو واضح، فالشاعر يعمد إلى تشفير القول أو إعمال ما نسميه طاقة المسكوت عنه من أجل استقطار روح الشعر، ومن أجل فتح النص على دلالاته. وإلا غدت القصيدة مقالا صحافيا هدفه طرح بعض المعلومات والبيانات.

ثانيًا: بناء على ما سبق فالمترجم الذي يزعم أنه يترجم عينَ ما قصد الشاعر هو مبالغٌ وغيرُ صادقٍ بالضرورة. لأن أحدًا لا يمكنه الزعم بمعرفة ما يقصده الشاعر تحديدا

في قصيدته، ولو كان مقصدُ الشاعر واضحًا مبذولاً في النص ما كان هذا شعرا، أو كان من الشعر الضعيف الذي لا يستحق عنَاءَ القراءة فضلا عن عناء الترجمة.

الترجمة الحَرْفية

ويقودنا هذا إلى الكلام عن الترجمة الحرفية التي يلجأ إليها بعض المترجمين. والشاهد أن تلك المدرسة في الترجمة، وإن أُجيزت في ترجمة الدراسات العلمية والطبية والهندسية والفلسفية والصحافية الخ...، فإنها تعدُّ جريمةً كبرى حال ترجمة الشعر. فإن كانت الترجمةُ خيانةً لأنها تُفقد القصيدة جزءًا من طاقتها الشعرية، فإن الترجمة الحرفية هي إيغالٌ في الخيانة لأنها تعمل على تدمير النص الأصل وتفريغه من كل طاقة شعرية. تلك الطاقة التي يجهد المترجم الحصيف أن يستبقى منها أكبر قدر ممكن. وفي حال كهذه يتشابه الأمر مع برامج الكمبيوتر المُترجِمة التي يتوسّلُها البعض هذه الأيام للأسف. وهي أحد أسباب محنة الترجمة الحالية التي أنتجت لنا تلالا من الترجمات الركيكة التي قتلت الكثير من الكتب والروايات والأشعار المهمة. وأذكر هنا عبارة أحبها للبروفيسور بارنستون: "A Translation is an X-ray, not a Xerox." بما يعني أن الترجمة تعمل على اختراق عمق النص بالأشعة السابرة الغور، وليست مجرد تصوير فوتوغرافيّ بماكينة التصوير الضوئي.

أذكر أن أحد المترجمين الحرفيين قد تساجل معي يوما لأنني ترجمت الفعل المضارع ماضيًا أو العكس، وتغافل عن أن اللغة العربية تضم ثلاثة أزمنة وحسب، في حين تضم الإنجليزية أكثر من ثلاثة أضعاف هذا الرقم. هذا أولا، وثانيا تغافل عن أن اللغة الأدبية هي لغة مجازية في الأساس، فحين يقول الله تعالى في القرآن الكريم: " أتت الساعة"، فهو يتكلم عن المستقبل، وحين يقول: "سنريهم من آياتنا" فهو يتكلم عن الماضي، وهكذا.

الانتقال عبر المنظومات اللغوية

انتقالُ قصيدةٍ من لسان إلى لسان يستوجبُ تحولاً في الصوتيات والميزان العروضي والصرفي بل وفي دلالات المجازَات والتشكيل الاستعاري من مجتمعٍ إلى آخر ومن زمن إلى زمن ومن بيئة إلى أخرى.

فالتشكيل والصور والمجازات التي تناسب مجتمعاً صحراوياً قد لا يفهمها أهل

المدن أو من يعيشون بين الثلوج. ذاك أن الأدب هو ابن أصيل للبيئة والزمن. ولأنه ليس ثمة مرادف دقيق لكلمة بين لغة وأخرى بل وعلى مستوى اللغة الواحدة لن تجد كلمتين تحملان المعنى نفسه والدلالة ذاتها، فإن التطابق الكامل مع النص ضرب من المستحيل.

ومن أخطر وأصعب ما تلقاه قصيدة ما في رحلتِها عبر الألسن هو تباين المحمّلات التراثية من مجتمعٍ إلى آخر، فالمجتمعات المسلمة تحمل مكوناتٍ وعقائد تتباين عن ساكني التبت مثلاً.

وهنا تحضرني تجربة مررت بها حديثا حين كنت أقوم بمراجعة كتابٍ مترجم من العربية إلى الإنجليزية وهو كتاب "الرهان على المعرفة". وجدت أحد المترجمين قام بترجمة عبارة "الشعر الجاهلي" بعبارة "Rogue Poetry"، بما يعني "شعر المشردين أو الأوغاد أو الجهلاء" !! ونلاحظ هنا أن هذه الترجمة الحرفية قد حمّلت المعنى حكمًا قيميًا يسم طبيعة الشعر. هذا مثال بسيط لما يمكن أن تفعله الترجمة الحرفية الخاطئة. فالعصر الجاهلي سُميّ بهذا الاسم لاعتبارات دينية إسلامية محض. باعتبار ذاك العصر مظلمًا خلوًا من نور الإسلام، على أن القارئ الأجنبي في حِلٍ من هذا المُحمّل الديني الخاص، ومن ثم وجب علينا نقل مفهوم عبارة "الشعر الجاهلي" بالدلالة الزمانية أو الوصفية أي "شعر ما قبل الإسلام Pre-Islamic poetry" أو "شعر الوثنيين Pagans poetry". بل إني أرفض هذا المسمى: "الشعر الجاهليّ" حتى على المستوى العربيّ لأنه يسمُ فرائد الشعر العربيّ القديم بحكم قيمي ينتمي لتقسيم ديني بعيدا عن التقسيم الجمالي للشعر. وأنتهز هذه الفرصة لأطالب بتغيير هذا المصطلح ومحوه تماما من ذاكرتنا العربية.

الدلالةُ والطاقة وليس المعنى

وبالرغم من تلك الصعوبات التي طرحناها آنفًا وغيرها من صعوبات تواجه كل مترجم، تظل ترجمةُ الشعر ممكنةً إذا تصورنا أن الترجمة لا تنطوي على التطابق التابع. فباستخدام المرادفات الدلالية عوضًا عن التطابق الميكانيكي مع النص (وإن ظل هذا التطابق حلم كل مترجم يتحرى الدقة والصدق، ومن بينهم كاتبة هذه السطور، بشرط عدم قتل النصِ الأصل) يمكن للعمل أن يتخلّق أو لنقل بشيء من المجاز، يمكن أن تعطينا القصيدةُ نفسَها. يقول بارنستون: "المحاكاة التامة مستحيلة، لكن شيئا من التزييف الفنيّ للأصل يصبح وسيلة ضروريّة للمترجم الواعي، ولا يندرج هذا في باب الخيانة أو الجريمة ما بقي النصُّ الأدبيُّ حميمَ الالتصاق بالأصل المنقول عنه بحيث

تستدعي الدلالاتُ ذاتَها فوراً بمجرد مرور عين المتلقي عليها." ويرى بعضُ المتشددين أن الترجمة تشبه إنتاجاً بالجملة mass production لتمثال أثريّ بالغ التفرّد والأهمية. فقد تحمل القطعُ المنسوخة جمالاً وبريقا، غير إنها تظلُّ فقيرةً من حيث الأصالة ومن حيث القيمة الفنيّة والتاريخية، وتبقى محض مرآة مصقولة تعكس بعضا من المجد القديم، بالكاد تخفي عريها وعارها وانعدام أصالتها عن طريق عباءة فاضحة تحمل الحرف (ت) من ترجمة. وقد نتفق مع هؤلاء المحافظين في وجوب قراءة النصِّ الأدبيّ في لغته الأم بدلا من قراءته مترجما، وقد نجاريهم في أن الترجمة تنطوي على شيء من الخطيئة، لكنها الخطيئةُ التي لا بديل عنها، هي خطيئة بروميثيوس النبيلة كما أسلفنا، فإن لم يستطع سرقة الشمس كاملةً، فقد نجح في استلال شعاع ضوء منها. فليس ثمة بشريٌّ يمكنه الإلمام بكل اللغات التي تحمل تراثا أدبياً جديراً بالإبحار فيه فضلاً عن إمكانية القراءة الأدبية بكلاسيكياتها وحداثياتها وبلاغاتها ولهجاتها.

ولأن الاعتداءَ على حرم الفن ومباغتة حصونه متعةٌ، لا يخبرها إلا من أقدم على ترجمة الأدب، فلا بأس إذن من شيء من المكر وبعض الاجتراءات الشريرة. ولكنها اللعبةُ الخطرة التي يجب أن تنطوي على مهارة فائقة ووعي بالأدوات حتى تتم الجريمة الكاملة بغير خدش لجوهر المادة الأصل أو تشويه لفكر المبدع الأصل. تلك هي المعادلة الصعبة التي يجب أن يحلَّ طرفيها المترجم الحصيف.

فالترجمة، سيما الأدبية– وألف سيما ترجمة الشعر– لونٌ من الإبداع والفكر وليست عملا إجرائيًّا آليًّا (سهلاً). فالقصيدة المسافرة، عبر لسانين مختلفي الحضارة والمعجم والدلالات والثقافة والحس الشعبي الخبيئ في متون اللغة، تقطع رحلتها باحثةً عن أم جديدة أجنبية عنها، تحمل تراثَ أدب مغاير، لابد لها، لكي تحيا حياةً صحيّة، أن يتم امتصاصها بالكامل في نسيج اللغة الجديدة وأن ينصهر ويذوب جوهرُها في متن اللغة المتبنية من أجل أن تنتعش في بيئتها الجديدة. ومن شأن الترجمة فتح معجم اللغة المتبنيّة وإثراء جذورها اللغوية وزيادة مرونة حدودها القسرية في الأدب، ويتم ذلك عن طريق تسرّب قصائد من لغات أخرى، سيما الصعب والمدهش منها، إلى اللغة المترجم إليها فينفتح معجمها ويتسّع. ويقول بارنستون عن الترجمة "إنها رحلةٌ بحرية على متن سفينة عابرة للمحيطات. وكل سفينة مقدر لها الوصول إلى المرفأ عبر أحد طريقين: إما الولاء للقيمة، وإما الولاء للصنعة. والمرفأ ذاته سوف يقترح مع اسمه حالة البحر الذي عبره قطعتِ السفينةُ رحلتها. وهكذا فالمرفأ الذي سترسو عليه السفينة بشحنة القصائد قد يكون اسمه مرفأ "القديس المخلص"، أو مرفأ "التناغم الجديد"، أو مرفأ "حبّات الفراولة البريّة". ذاك أن المرفأ لابد أن يكون له اسمٌ، اسم حقيقي يحمل طبيعة الأسلوب الذي

تمت عبره الترجمة من إعادة صياغة أو تركيب مجازات أو استعارات أو حتى أسلوب التقليد المحض الخ".

غير أن إجازةَ الحذف أو الإضافة للقصيدة، أو الانحراف المحسوب عن مفردة بعينها أو حتى (نحت) كلمة جديدة، لا تنجح إلا في ظل وعي كامل وفق منهج شعري حميم. وهي الترجمة التي تحفظ جماليات القصيدة وفي ذات الوقت تبقى شديدة الارتباط بالأصل، وهو ما عناه الصينيون حين تكلموا عن إطلاق أفق الخيال على مداه وفي ذات الوقت تفعيل أقسى درجات النقد الذاتي، وأطلقوا على ذلك المنهج اسم: "الرقص داخل الأغلال".

السفر عبر الألسن

القصيدة المترجمة تسكن المنفى ولا سبيل لرجوعها، ولها شرعية الحياة والتحقق في المناخ الأدبي الجديد. لكن هل تُقرأ كقطعة أدبية متبناة من قِبل اللغة الحاضنة، أم كابنة شرعية لها؟ في هذا اختلف المترجمون:

يقول "فراى لويس دى ليون": "الشعر المترجم يجب ألا يبدو أجنبياً كلاجئ غير معترف به، بل كمواطن أصيل وُلد ولادةً طبيعية للّغة المتبنية". وهذا التوجّه يخالف الأديب المغربيّ د. محمد برّادة الذي يقول: "إن ثراءَ الترجمة يتحقق أساساً من خلال الحرص على نقل الاختلافات بين اللغتين. فأنا لا أميل إلى الترجمة التي تعيد صياغة النص المترجم في أسلوب وتراكيب عربية مألوفة، أي أن الاختلاف القائم بين لغة وأخرى على مستوى التعبير يجب أن يكون حاضراً وملموساً لدى قارئ النص المترجم."

وأجدُني أقف على منطقة وسط بين الرأيين، فلا أنا أؤيد الامتصاصَ الكامل للقصيدة وذوبانَ اللغة الأصلية وتحلّلها داخل اللغة المتبنّية، ولا أنا كذلك مع تهشّم اللغة المنقول إليها وتصدّع أجروميتها اللغوية على عتبة الترجمة. على أنني أحب أن تبرز بعض الاختلافات، بين اللغتين، عمدا من حين إلى آخر حتى تسبب ما يشبه الصدمة المحببة للقارئ. إذ يجب على المترجم، شريطة حفاظه التام على تراكيب وصياغات لغته المنقول إليها، أن يعمل على أن يظل النصُّ ترجمةً عن أصل أجنبي، وليس أصلا. فالتبني الكامل للقصيدة داخل اللغة الجديدة لا يعني انصهار روحها المسافرة معها من بلادها. وعلى القارئ أن يتذكّر بين لحظة وأخرى، أثناء القراءة، أن القصيدة التي بين يديه الآن ليست ابنةً أصيلةً للغة التي يقرأها بها، بل ترجمةٌ جميلة نسجها

مترجم/مبدعٌ على نول جديد. هل يشبه هذا الأمر نظرية بريخت في المسرح التي تقول إن أسوأ مسرحية هي تلكَ التي ينسلخ الجمهور فيها عن واقعهم فيتفاعلوا تماما مع الممثلين والحدث، وينسون أن ما يشاهدونه هو محض تمثيل؟ أظنني أقصد شيئا كهذا. فمن الجميل أن يحتفظَ النصُّ بنكهته المحليّة، ومن الجميل المحافظة على كل الإشارات التي تشي بحضارة وثقافات البلد الأم، فهذا من شأنه إثراء العمل وزيادة متعة التلقي وإذابة العوائق الزمكانية بين الكاتب والقارئ بل السفر– بالعقل– إلى بقع جديدة فوق الكوكب. تماماً كمتعة احتساء فنجان من القهوة التركية الساخنة داخل كهف ثلجي بالإسكيمو. فالصدمة المعجمية التي تنَشأ بسبب اختلاف الألسن والحضارات من شأنها إنعاش ركود اللغة وإعمال الحس التشكيلي لدى القارئ.

طاقة الكلمة

الترجمة من شأنها مد جسور من النور بين الشعراء، وكأن نفحةً من التوحّد الصوفيّ القائم على عشق الفن والشعر تجمع فيما بينهم وتربط بين أفكارهم بخيط من حرير. ومثلما في الصوفية، نجد المعضلة هي: كيف الكلام عن أشياء تفوق الوصف؟ في الشعر فضلا عن الترجمة. وأعني بهذه الأشياء طاقة الدلالة الخبيئة وراء الكلمات، أو المسكوت عنه داخل النص. كيف تجد كلمات تعبر بها عما لم يُنطق به؟ وهو ما يمكن أن نطلق عليه "طاقة الكلمة" بتعبير العقاد. يمكن للقارئ المدرّب على قراءة الشعر أن يتعامل معها في قصيدة مكتوبة بلغته الأم، لكن ماذا عن القصيدة المترجمة؟ يقول لنا بارنستون إن الصورة الشعرية إذا لم تتكون على النحو السليم، يمكن للمترجم أن يُنشئ معادلا موضوعيا لها لتعويض تلك الطاقة المستلبة نتيجة الترجمة. ويشبّه بارنستون هذا الأمر بالصورة أو الرؤية الفنتازية في العقل التي تحار الكلماتُ في وصفها، هنا تكمن صَنعةُ المترجم ودُربته وذائقته وقدرته الشعرية ومكوّنه المعرفيّ والثقافي مزدوج اللغة، في البحث عن معايير دلالية تستنطق أبجديات اللغة لحل المسألة.

المترجم

ويقول "ويليس بارنستون" في كتابه أيضًا: "إن إمكانية التحدث بطلاقة في لغة أجنبية لا يخلق مترجماً أدبياً إلا بمقدار ما تخلق القدرة على الإبحار العميق في لج اللغة الأم أديبا أو شاعرًا. وإلا كان كلُّ المتحدثين بالإنجليزية هم "ملتون". ويضيف

بارنستون: "إن القصائد التي أُعدّت بواسطة محنط للطيور مستخدماً فيها كلمات "روبرت لويل" لن تزيد على كونها طيوراً محنطة محشوّة قشًّا. ولذلك فإن مترجماً واعيًّا يمتلك حسًّا أدبيا وذا أمانة مع قدرة على الابتكار والتخيل يفوق عملُه عملَ أكاديمي مؤهل لكنه غير أديب. وتأكد هذا دوما منذ طبعة الإنجيل الأولى لـ "كينج جيمس" وحتى الطبعات المعاصرة للشعراء الروس". فالترجمة الأدبية إذن، سيما الشعرية، عمل إبداعي في المقام الأول لا حرفة مكتسبة بالتمرس والدربة فقط. ولهذا يؤكد بارنستون على عدم إمكانية وجود تلك الصداقة المتخيّلة بين الشعراء في عملية الترجمة بدون تلك القاعدة الفنية القوية.

في فن الإبداع الأدبي ثمة جواز مرور لمحاكاة التراث والاقتباس والنقل والتناص والتحوير والتحريف. أما المترجمون فهم لصوص مفضوحون على خلاف الأدباء العاديين. فالمترجمون يمكن الإمساك بهم والقصاص منهم، لأن المترجم إذا مارس شيئا من اللصوصية على النص الأصلي سواءً بالإضافة أو بالحذف أو بالتحوير ولو من أجل جلاء النص وسد الفجوة الناجمة عن تباين اللغتين، فإن هذا يعلن صراحة عن سرقته. وهنا يمكن للمترجم أن يفوّت على بوليس الترجمة فرصة القبض عليه بأن يعطي النص هامشًا مضافاً إليه عبارة (إعادة صياغة، أو محاكاة، أو ترجمة بتصرف). وهكذا يحيا مترجم الشعر دائمًا كلص طيّب معترف بجريمته يحمل خطيئته في أبدٍ يشبه أبدَ سيزيف في حمل صخرته.

لحظة استحضار الشعر

يكمن الفردوس في لحظة الترجمة ذاتها، فالشاعر في لحظات الحدس الحميمة، يحاول استحضار كل مهاراته وصفاء ذهنه في محاولة استدعاء لحظة الانصهار الإبداعي التي أنتجت القصيدة، فيبدع ترجمةً موازيةً، إبداعيًّا، للقصيدة الأصل. ومن هنا كان التأكيد على أن الشعر لا يترجمه إلا شاعر. والشاعر هنا أي المتمرس على تعاطي الشعر وليس بالضرورة كاتب القصائد، فربّ شاعر لم يكتب شعرا والعكس. لأنه الوحيد الذي سيكون بوسعه اختزال وتقليص الطاقة الشعرية المهدرَة من القصيدة بسبب سفرها بين منظومتيْن لغويتين متباينتين. فكم قرأنا قصائد عظيمة في لغتها، حولّتها الترجمةُ إلى محض مقالاتٍ صحفية رديئة. وكم قتلت الترجمة قِطعًا أدبيةً رائعة حين عمد المترجمون إلى ترجمة المفردة إلى مفردة، متناسين أن للكلمة طاقةً و(ما وراء) وإرثًا ومحمّلات ثقافية وشعبية (محليّة أو عالية)،ونطقية وسمعية في لغتها الأم، وليس من الضروري أن تحمل

الكلمة المرادفة لها في اللغة الجديدة ذات المحملات. وتظهر هنا براعة المترجم في البحث عن تلك المحملاتِ قبل البحث عن المفردة المقابلة. وكمثال بسيط على هذا أذكر مفردة "القمر". كلُّ عربيٍّ يعرف مدلولات هذه الكلمة في الموروث العربي القديم وفي العقل العربي القديم والحديث، فنجد الكلمة تحمل دلالات (الضياء —الجمال — العذوبة —السمو — الحُلم البعيد — مراسل العاشقين الخ)، وطبعا كلها دلالات شديدة الإيجابية، أي باختصار القمر رمز للجمال، أما ذات المفردة فتحمل معنىً سلبيا في الثقافة الألمانية مثلا، فأنت تهجو الآخر إذا شبهته بالقمر! لأن القمر يحمل هناك معنى الكذب والنفاق والظهور على غير ما يحمل الجوهر، ذاك أن القمرَ يبدو مضيئا بينما هو كوكب مظلم تابع للأرض، وما يعكسه لنا ليس سوى ضوء الشمس الساقط على سطحه. وهكذا نرى أن للمترجم في حال كهذه أن يعمد إلى تبني الدلالة والطاقة المخبأة داخل الكلمة، أو ليترجم المفردة بمقابلها الحرفيِّ على أن يلتزم بإضافة حواش سفلية للتوضيح. وإن كنت أرى أن الشعر يفقد كثيرا من صفائه إذا ما اتكأ على هوامشٍ.

الأصالة والاستقلال

وإذا كانت الترجمة تتوق، شأن الكتابة عموما، إلى الاستقلال، فإننا حين نظن أننا حصّلنا شيئًا من هذا الاستقلال وجدنا الحلم خادعا. فالنصوص الأصلية كذلك ليست تامة الاستقلال ولا حتى تامة الأصالة. يقول ويليس بارنستون في هذا: " حين يُخلق النصُّ الأصلي من جديد على نحو رفيع خلال صوت المترجم، هل تعدُّ هنا الترجمةُ جنسًا مختلفاً عن الأدب؟ هذا أمرٌ صعب تحديده. فإذا ما اتفقنا على اختلافه، لا يصحُّ أن يصبح جنسًا أحطَّ أو ذا مرتبةٍ أدنى من الأصل. يُنظر إليه هكذا فقط من قِبَل هؤلاء الذين يتبنون الاتفاقيات الشكلية ضيقّة النظر، التي كرّست التقسيمَ الطبقيّ الإقطاعيّ بين السيد (الأصل)، والتابع (الترجمة)."

ويطيب لي هنا أن أذكر قولة أكتافيو باث: "كلُّ نصٍّ هو نصٌّ فريد، وفي الوقت نفسه هو ترجمةٌ لنصٍّ آخر". وربما هذا ما ذهب إليه الجاحظ بقوله: إنما الأفكار ملقاةٌ على قارعة الطريق. فالعقل البشري متشابهٌ إلى حد بعيد في آلياته ومنتجه الذهني، ومن هنا يصبح الأدب كله ترجمة للفكر الإنساني، وبالتالي تغدو كل ترجمة نصًّا فريدَ الصوغ وبالتالي يحمل أصالته الخاصة.

تاريخياً، ليست للكلمات المنقولة بداية، فمن العبث أن نبحث عن مؤلف أصلي أو لغة أم أو لفظة أولى نُطقت بها. الكلمة هي ترجمة لكلمات سابقة. ولذا، رائعةً كانت أو رديئة، جديدة أم قديمة، فالترجمةُ هي عمل آخر وخطابٌ جديد. حتى القراءات الحديثة للنصوص المصدر هي فعل إنشاء وترجمة لسلسلة لا نهائية من الترجمات القديمة الممتدة منذ بداية الإدراك الأول للعلامات والأصوات الصادرة عن الكلمات.

اللغةَ تحوِّرُ نفسَها وتعيدُ خلقَ ذاتِها بشكل مستمر. ببطء حينًا، كما تراكم الغبار فوق سطح مصقول، وبسرعة في حين آخر، كما فتّوحات البلاد. ذلك أنها لا يمكن أن تظل كما هي عبر السلسلة اللانهائية من التحولات والترجمات الذاتية. ففي اللغة العربية كمثال، فقدت المجازات والكنايات القديمة دلالاتِها ففقدت شرعيتَها بل ومعناها. وثمة مجازات أخرى خرجت من نطاق المجاز والبلاغة بسبب تكرار استخدامها فصارت جزءًا من الحديث اليومي. فلو قلت لأحد "قطعت الطريق في ساعتين" لن يندهش منك باعتبارك تستخدم استعارة تصريحية بلاغية في حديث يوميّ، فالطريق لا يُقطع بل يُمشى. كذلك لو قلنا هذا الرجل "جبان الكلب"، وهي كناية قديمة تدلّ على الكرم، (حيث كلب الرجل الكريم معتادٌ على وجود الضيوف دوما، فما عاد يطلق نباحه على الغرباء)، لو قلت أو كتبت شيئا كهذا لن يتواصل معك القارئ (العربي) الراهن حيث إن مثل هذه الكناية قد اِستُهلكت ولم يعد من دلالة لها الآن، فضلاً عن صعوبة ترجمتها الترجمة الدقيقة التي تنقل لك تراث أمةٍ كاملة وعاداتِ أهلها.

قد يكون حال اللا استقرار هذا، وذاك التغيير الأبدي للغة مقلقًا للأديب المحافظ، ولكنها حتميةٌ تاريخيةٌ لا مفر منها. بل هي عمليةٌ من شأنها إنعاش اللغة وتجديد دمائها. ومن ثم تحتم التعايش والتصالح مع هذا التحوّر اللغوي. لأن حلم القبض على الكلمات وتجميدها يشبه أسطورة الموت والتحنيط عند المصري القديم، وعمليًا يبدو هذا الحلم عبثيةً رديئة تغفل حراك الحياة والمجتمعات وتغفل أن اللغة في مستواها الأول هي ميديا إيصال تتأثر تأثرًا مرآويًا مباشرًا بالمجتمع. ولذا حريٌّ بنا أن نتقبل هذا التحول كلعبة تؤكد أننا مازلنا نحيا، لعبةٌ تدعو للبهجة لا التحسّر.

فالقارئ لعمل أدبي مترجَم يجب أن ينتبه أنه لا يقرأ الأصل عينَه بل يراه عبر حواجزَ أفقيةٍ (جغرافية) وحواجز رأسية (زمنية). ولكن إلى أي درجة من الدقة ومطابقة الأصل صيغ هذا العمل؟ هذا سؤال على جانب من التعقيد كبير حيث الفيصل غائب. ولكنني كقارئة لا أتوقف طويلا عند هذا السؤال حين أجد تباينات في طرح العمل نفسه

عبر ترجمات عديدة له. بل إن هذا الأمر قد يبهجني قليلاً ويثير مكامن المكر في داخلي فأوسّع مساحة الاجتهاد لأطرح– ذهنياً– ترجمة مغايرة قد يكون المبدعُ بريئاً منها! والمثال التالي يبرهن على أن اللغة فعلُ تحوّل أفقي ورأسي.

هنا أحد أكثر المشاهد شهرة في الأدب الكلاسيكي القديم وهو اللقاء الشهير الذي تم بين هكتور وزوجته في الكتاب السادس من إلياذة هوميروس (أوسع الأعمال ترجمة في العالم، تُرجمت للإنجليزية وحدا أكثر من 15 مرة). هيكتور، القائد الأول والعصب الرئيس للجيش الطروادي، تناشده زوجته أندروماخي أن ينسحب بقواته إلى داخل أسوار المدينة ويستأنف عمليات الدفاع عن طروادة وحمايتها من هناك، لكيلا تخضع حياته للخطر المباشر. في نص هوميروس الأصلي نجد جملة المفتتح التي نطقت بها "أندروماخي" باليونانية القديمة تتكون من كلمات ست ترجمت بأشكال متباينة إلى الإنجليزية بأقلام مترجمين مهمين وذوي شهرة، وعلى مدى حقبٍ زمنية مختلفة على طرائق شتى، بعضها شعرٌ وبعضها نثر.

أورد هنا الترجمات الإنجليزية وترجمتي العربية لكلٍّ منها(حرفية قدر الإمكان) من أجل أن أدلل على (طبيعة) فعل الترجمة وتباينها أفقياً ورأسياً، تبعًا للزمن وفردية المترجم. وقد وقعت على هذه الترجمات الإنجليزية في كتاب" قطع الأدب الفريدة العالمية". "World Masterpieces – Norton Anthology-Sixth edition"

1- George Chapmen 1598 (شعر)

(O noblest in desire,

Thy mind, inflamed with others' good, will set thy self on fire.)

"أيا الأنبلُ في رغبته،

عقلُك المتأجج بصالح الآخرين، سوف يلقى بك في الجحيم".

2- John Dryden 1693 (شعر)

(Thy dauntless heart (which I foresee too late), too daring man, will urge thee to thy fate.)

"قلبُك الجسور(الذي تنبأتُ به بعد فوات الأوان)، أيها الرجل شديد الجرأة، سوف يدفع بكَ إلى حتفك".

3- Alexander Pope 1715 (شعر)

(Too daring Prince!..

For sure such courage length of life denies, and thou must fall, thy virtue's sacrifice).

"أيها الأمير الجسور! ...

حتماً، مثل هذه البسالة تتعارض مع طول العمر، ولابد أن تسقط، قربانًا لفضيلتك".

4- William Cowper 1791 (شعر)

(Thy own great courage will Cut Short thy days, My noble Hector).

شجاعتُك العظيمة سوف تختصرُ أيامَك، أيا نبيلي هيكتور".

5- Lang, Leaf and Mayers, 1883

(Dear my lord, this thy hardihood will undo thee...)

"مولاي العزيز، بسالتُكَ هذه سوف تحطّمُك....".

6- A. T. Murray 1924

(Ah, my husband, this prowess of thine will be thy doom).

"آهٍ، يا زوجي، قوة بأسكَ هذه، سوف تكون هلاكَك".

7- E. V. Rieu 1950

("Hector", she said, "You are possessed. This bravery of yours will be your end).

"هيكتور" قالت، "أنت مأسورٌ. بطولتُكَ هذه ستكون نهايتك".

8- I. A. Richards 1950

("Strange man", she said, your courage will be your destruction).

"أيا رجلاً غريبَ الأطوار"، قالت، " شجاعتُك ستكون دمارَك".

9- Richmond Lattimore 1951

(Dearest,

Your own great strength will be your death).

"أيها الأعز،

صلابتُكَ العظمى سوف تكون منيتَك".

10- Robert Filzgerald 1979

(O my wild one,

your bravery will be your own undoing!).

"يا شديد الجموح،

بسالتُكَ سوف تكون خرابُك الشخصيّ !"

11- Robert Fagles 1990

(Reckless one,

Your own fiery courage will destroy you !)

"أيها الطائش،

عزمُكَ المشتعل سوف يدمرك! "

كل ما سبق من ترجمات إنجليزية متباينة هي من أصل إغريقي واحد هو جملة قوامُها كلمات ست. من تلك التباينات اللافتة في طرائق النقل من اليونانية إلى الإنجليزية، تتأكد لنا حقائقُ ثابتة عن طبيعة الترجمة الأدبية:

لو تأملنا الكلمات المظللة في الترجمات السابقة، نجدها جميعا تعبر عن كلمة (واحدة) باليونانية، وهي التي تصف بها "أندروماخي" بطولة زوجها الفائقة، أو بسالته غير محسوبة العواقب، تلك التي تجمع بين الطيش وفرط الجسارة، ولأنه لا وجود لمفردة

في الإنجليزية تحمل تلك الدلالات مجتمعة في كلمة (واحدة)، اضطر الشعراء للتدليل عليها بتعبيرات وصفية تزيد عن الكلمة الوحيدة.

أما في اللقب الذي نادت به الزوجةُ زوجَها، فسنجد تباينات أوسع. لأن اختلاف المناخ الحضاريّ والاجتماعيّ بين إنجلترا وبين تلك الحضارات القديمة، أعاق الشعراء المترجمين عن تحديد الطريقة التي كانت تدعو بها الزوجةُ الطروادية زوجَها في عصر هوميروس، أو في عصر حرب طروادة، سيما إذا كان هذا الزوجُ قائدًا كبيرًا. وهل يختلف خطابُ المرأةِ لزوجها في الخطاب اليومي الأُسري عنه في الخطاب الملحميّ؟ وأيّ الخطابين قصده هوميروس حين كتب؟ من أجل هذا تباينت الألقاب وكلمات النداء تِبعا لتصوّر كل شاعر. والجليّ في المعاجم اليونانية–الإنجليزية أن الكلمة تحمل قدرًا من التبجيل السماوي وفي ذات الوقت تحمل معنى يشي بالجسارة والطيش أو الرعونة، وهنا اختلف الشعراء فيما بينهم، حتى أن أحدهم اكتفى بكلمة (يا زوجي)، وبعضهم استخدم كلمة (أيها الطائش)، في حين أن البعض الآخر ترجم ذات الكلمة إلى (يا مولاي)، والبعض لم يكتب غير (هكتور). والآن. هل يمكننا أن نسم إحدى هذه الترجمات بالخطأ والأخرى بالصواب؟ ومن يفصل في الأمر؟ من يحدد يقينا ماذا قصد هوميروس بكلمته الوحيدة؟

اخترتُ المثال السابق لأنه يحمل معنى التباين الأفقي (الجغرافي) بين منظومات اللغات واللهجات المختلفة من ناحية، وأيضا التباينات الرأسية (الزمني)، حيث تراوحت الترجمات بين بدايات القرن 16 وحتى القرن 20، التي عبرها تغيرتْ طرائقُ الخطاب وتحوّرتِ اللغةُ ذاتُها على خط الزمن.

يقول بارنستون في ذات الموضوع: "بما أننا اتفقنا على التحوّل الدائم والحتميّ للكلمات، فهل بوسعنا أن نطالب المترجمين الذين يشتغلون بالأدب هذه الآونة باستحضار معجزةٍ كي يهبونا قصيدة حقيقية؟" ويجيب على سؤاله قائلا: "نعم. المترجمُ الشاعر يجب أن يكون على أقل تقدير منافسًا للكاتب الأصلي للقصيدة، من أجل أن يبدع".

إن قصيدةً مترجمةً على نحو تعس لابد أن تشير بإصبع اتهام إلى مترجم غير متمرس على تعاطي الشعر، غير مدركٍ لمفهوم الطاقة المكتنزة داخله. كيف يكتبُ الشعرَ من ليس بشاعر؟ فكيف يترجمه أيضًا؟ من أين يستجلب طاقةَ الشعرية من معين غير شعريّ؟ ويعيدنا هذا السؤال من جديد إلى قصة بورخيس (هل أحب جدا هذه القصة؟)، الساخر من نفسه والساخر من ابن رشد الفيلسوف الذي حيرته مفردتان من المسرح اليونانيّ. بحث عن معناهما في معجم الفلسفة والفقه فلم يجدهما؟ كيف يجدهما؟ وكيف

يجد المترجم طاقة الشعر إن لم يكن معينُه شعريًّا؟ ويبلوّر بورخيس فكرة الإخفاق في نهاية قصته بأنه من أجل بناء قصة، يجب بناء شخوص، ومن أجل بناء شخوص، يجب بناء القصة، وهلم جرا. ولذلك حين فقد بورخيس إيمانه بابن رشد، اختفى الأخير ببساطة.

وبنفس القياس: كيف سيستحضر المترجم— إن لم يكن شاعرًا— لحظة الشعر وكيف سيستدعي روح القصيد من مخيال غير شعري؟

ولذا فالمترجم غير مطالب باستحضار معجزة كونية لترجمة عمل قديم يخضع لاغتراب أفقي ورأسيّ، لكنه على الأقل يتصارع مع المبدع الأصلي وينافسه. فحين نتأمل قصيدة مكتوبة بلغةٍ غير معروفة لنا، سنقف أمامها عاجزين نشخَص في الحروف والفراغات الملغزة إلى أن نقع على ترجمة جميلة تُحيل الفوضى إلى تشكيل والإبهام إلى نور. فالترجمة إحياء للعقل الإنساني. وعبر سلسلة الترجمات وإعادة الترجمات منذ الخلق الأصلي الأول ومنذ ترجم الله كلمته في صورة إنسان وحتى ما نقرؤه الآن في أوراقنا، نحن نعتمد على قوى إبداع المبدع والمترجم لتحويل الأشكال العجماء إلى معرفة.

في المطلق، كما تقول الفلسفات القديمة، لا وجود للكتلة الجامدة أو الثبات، لكن شكلين من الحركة التماوجية يتناوبان: الظلام والنور. وفي حركة تراجعية خفيّة، تنبثقُ شعلة خافتة من منطقة غامضة، كما يتشكل الضباب في الفراغ ويندفع إلى الأمام في هيئة كتلة نور. ذاك النور الذي من خلاله أبصر آدم آخر نقطة في الكون. وكذا فالترجمة تشبه تلك الحركة من الظلمة إلى النور.

الولاء للكلمة ضرورة، والولاء للحرف يسبق الولاء للكلمة. الولاء الذي من شأنه خلْق صيغةٍ أرقى للإيمان بالمُثل الصوفية التي قدست الكلمة. كان الأقدمون يرسمون شجرة الحياة أوراقُها على هيئة حروف وكذلك الإنسان وقد غطى جسده بحروف عشرة. لأن الله— كما في الميثولوجي القديم— قد خلق الكلمة قبل أن يخلق الأرض. والتوراة وقد كُتبت بحروف النار السوداء على صفحة النار البيضاء وبعد أن انتظم الكتاب استقرَّ فوق ركبتيّ الله. ومن ثم فقد خلق الله الاثنين وعشرين حرفا، التي تكوّن اللغة العبرية، تمهيدًا لخلق العالم. تلك الحروف التي سقطت من تاج الله ونقشت فوق قلم مصنوع من لهب النار.

المترجم خزّاف مبدع يصوغ روح الطين القديم ويعيد خلقه في منتج فني. وتكمن البراعة في اللعب والاشتغال والمعالجة للمادة الخام. فيصب المكونات والمفردات في قالب يناسب خلقه الجديد في نسيج اللغة الجديدة وروحها، لينتجَ منتجًا يحمل روحًا فنيّة

يمكنها البقاء. وفي هذا يقول بارنستون: "كلمة الله تكمن في الجمال المطلق، والأولوية للقيمة الجمالية في القصيدة الأصلية، فإذا ما أنتج المترجم لنا قصيدة ضعيفة من أصل جميل، فقد انتهك إيماننا بالكلمة والحرف."

وفي النهاية وكما قال أوكتافيو باث "الشعراء الجيدون ليسوا بالضرورة مترجمي شعر جيدين". فالشاعر المترجم يجب أن يكون مبدعاً في ترجمته لا قاموساً، ففي عملية صياغة الشعر من المجهول إلى شيء مدرك يتأكد أن المترجم هو في الأصل شاعر، حتى وإن لم يبدع خارج الترجمة شعراً والعكس ليس دائماً صحيحاً.

المراجع

The Poetics of Translation: History, Theory, Practice, Yale University Press 1993 - – Willis Barnstone

The World Masterpieces-Norton Edition

ريشة دافنشي وثقافة كاتمة للصوت [1]

"أنشَغِلُ بالدفاعِ عن قيثارتي، أكثر مما أعزفُ ألحاني"، عبارةٌ قالها عبد الرحمن الخميسي ليلخّصَ بهاَ حالَ معظمِ كتّاب العالم الثالث. أما يوسف إدريس فقال قبل ذلك: إن الحريّات التي تُمنح لكلِّ الكتّاب العرب مجتمعةً لا تكفي مبدعًا واحدًا ليكتب. والحال أن الكاتبَ العربيّ يعي،منذ لحظة قبضه على القلم، أن سقفًا للخيال و حريّة الفكر سوف يظلّل كلمتَه إذا نشد السلامةَ لقيثارته وعدم المصادرةِ للحنِه. لكن الَجديد من عجائب العرب هو مصادرة فكر الكتّاب الغربيين أيضًا. تطبيقًا لمبدأ: المساواة في المصادرة عدل. فها هو كتاب "شفرة دافنشي" وفيلمه يمنعان من دخول مصر بقرار من مجلس الشعب ووزير الثقافة! فأي برلمان وأي ثقافة!

سيذكرنا هذا رأسًا بكتاب "ثقافة كاتم الصوت" الصادر عام 2003 عن مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان. العنوان الدالُّ للكتاب نحتَه مؤلفه الشاعر المصري حلمي سالم. وهو أحد المهمومين بقضايا الثقافة العربية وحرية الفكر. والعنوان يشي بجلاء عن طبيعة الثقافةِ العربيةِ كما يراها المؤلف. سواء الراهنةَ، وكذلك منذ بداية القرن العشرين،"قرن المصادَرات" بتعبير الكتاب. ويفنّد المؤلف كمَّ القمع السُّلطويَ والدينيّ الذي كبَّلَ كُتّابَ ومفكري وفناني تلك الحقبة من تاريخ مصر الحديث. فيخلُص الكتابُ، في الفصل الأول، إلى المفارقة المدهشة أن القمع الفكريّ اطّرَدَ بمرور الزمن خلال هذا القرن، رغم سيادة ومدِّ الفكر الليبرالي على المجتمع المصري آنذاك. فالنصف الأول من القرن الماضي قبل يوليو 52– وقتَ أطرقت مصرُ تحت رزح المثلث المظلم: الاستعمار والإقطاع والرأسمالية– كان أقل إزهاقًا للفكر المعاكس وأكثر وعيًا بحقِّ الآخر وحريته في التعبير عمّا كان عليه الحال في النصف الثاني من القرن ذاته. ذاك العصر الذي شهد

[1] – نشرت في جريدة "الحياة" لندن – 2003/8/23
ونشرت (بإضافات) في جريدة "العرب"- لندن بتاريخ 2006/7/8

ثوراتٍ وطنيةً وحركات تحرّر كان من شأنها تسييد التعددية و الاعتراف بالآخر. والمسألة كلها تدور في فلك النسبيّ بطبيعة الحال، إذ لا زمن ثمة تميّز بالحرية المطلقة فيما يبدو. وهو ما يكرّسه الكاتبُ حين صدّر الكتاب بقوله إن عقدًا واحدًا في القرن العشرين لم يخلُ من مصادرة. غير أنه ردَّ اختلافَ طبيعةِ الحركةِ الثقافيةِ في مصر، قبل وبعد ثورة يوليو، لا إلى المرَّد الإحصائيّ، الذي يقارن بين عدد المصادرات في الحقبتين وحسب، بل إلى طبيعة و جوهر الجدل والحوار الفكريّ في أول القرن وآخره. ففي حين تمت ثلاثُ مصادراتٍ للرأي في أول القرن، إلا أن هالةً من الرقيّ والرفعةِ والنبالةِ ظلّلتْ الحواراتِ والسجالات الفكرية في تلك المرحلة. وهو الملمح الذي نفتقر إليه بقوة في زماننا الحالي. " والمثال الأشهر على ذلك الجدل الرفيع– كما يقول حلمي سالم– الذي تم بين إسماعيل مظهر حينما كتب "لماذا أنا ملحد؟" ومحمد فريد وجدي،حينما ردَّ عليه بأن كتب "لماذا أنا مؤمن؟" ثم أحمد زكي أبو شادي حينما كتب "عقيدة الألوهة". أما الدلالة المريرة التي يخلص إليها الكاتب من تلك المفارقة فبدت في قوله: "كأن حكومات الاستعمار والرأسمالية و الإقطاع كانت أرفق بالمفكرين والمبدعين وأقل تعنتًا إزاء حرية الرأي من حكوماتنا الوطنية التحريرية!".

يحلل الكتابُ مفهوم التطرّف، الذي حتمًا ما يؤدي إلى الإرهاب، نافيًا كونه رهنًا ووقفًا وحصرًا على التيارات الدينية المتشددة وحسب. فليس صحيحًا أن التطرّف هو بالضرورة دينيّ وحسب. لأن نظرةً أكثرَ عمقًا ستشير إلى تطرّف سياسيّ ناجم عن سيادةِ الهيمنة الواحدية للنظم الحاكمة، وإلى تطرّفٍ اجتماعيٍ ناجمٍ عن خلل في الهيكل الاجتماعي والاقتصادي للمواطن المصري بين ثراءٍ فاحش وفقرٍ مهين. ويذكرني هذا بصديقي الأستراليّ العجوز الذي قال لي مرة إن مصر– بلدَ الأهرامات– هي البلد الوحيد التي غابَ عنها "الهرمُ" الاقتصاديُّ الشهير الذي يحتلُّ قاعدتَه العريضةَ متوسطو الدخل وقمّتَه الضيقةَ بالغو الثراء، وإن ما يملكه أثرياءُ هذا البلد كافٍ لإصلاح هيكل الهرم المفقود. ويضيف المؤلف إلى ألوان التطرّف والإرهاب السابقة، إرهابًا، هو الأشد إيلامًا وغرابةً وهو "إرهاب النخبة المثقفة"، حيث، "مرّت تجاربُ وامتحاناتٌ وأزماتٌ عديدة أثبتت فيها النخبة المثقفة أن أقسامًا منها لا تطيق الرأي الآخر لأقسامٍ منها، وتعمل جاهدةً على إخماد هذا الرأي أو إخماد أصحابه، على نحو يعني أن جرثومة احتكار الصواب المطلق لا تعشش في ثنايا السلطة السياسية العربية ولًا في طوايا الإسلام السياسيّ المتطرّف فحسب، بل هي كامنة في حنايا المثقفين."

يؤكد الكتاب على ضرورة (تفعيل) الشعاراتِ التي قفزت إلى الميديا الإعلامية بعد أحداث سبتمبر 2001 من قبيل "تجديد الخطاب الديني" و"حوار الحضارات لا

صدامها" و"تحسين صورة الإسلام في الإعلام الغربيّ" مؤكدًا على إن تجديدَ الفكر بكلِّ ألوانِه هو ضرورةٌ عضوية لكل أمة حيّة كلونٍ من ألوان التفاعل الحيّ مع التحَولات الدائمة التي تحدث في الأمة و العالم وعليه فإنّ تجديدَ الخطاب الدينيّ ضرورة تنتهجها الأمم الراغبة في التقدم بصرف النظر عن الرغبة في تحسين صورتها في عين الآخر.

يتناول الكاتبُ ثورة يوليو بالتحليل السياسيّ والاجتماعيّ راصدًا الأسباب وراء فشلِها في طرح نظرية اجتماعية/أيديولوجية/سياسية واضحة المعالم. فقد كان مجلس قيادة الثورة— الذي ينتمي أعضاؤه إلى طبقة البرجوازية الصغيرة ذات الطبيعة المتذبذبة— مزيجاً فكريًا متعدد المشاربِ متناقضُها من إسلاميين شيوعيين وليبراليين، الأمر الذي لم يسمح بصقل منهج نظري وحيد يتفق عليه الكل، والاكتفاء بالتنظير للأهداف الستة المعروفة للثورة. غير إنّي سأختلف مع المؤلف حين أرى أن هذا الملمحَ التعدديّ لقادة مجلس قيادة الثورة كان من شأنه خلق عقل قياديّ وتنظيمي وتخطيطي واسع الرؤية لا ينطوي على النظرة الواحدية الجامدة، وأن عقلا كهذا كان حريّ به أن يحقق ثورةً ناجحةً مرنةَ المنهج لو كانت اكتملت على نحوٍ صحيّ. يضيف الكاتب إلى أسباب فشل الثورة الطابعَ "العسكريتاري"، بتعبير صلاح عيسى، الذي كرسَّ التعامل القمعي المستبد— حدَّ التصفية الجسدية— مع كل التيارات المناوئة له فكريًا. يقدم الكتاب أطروحته عن ثورة يوليو ليلقي الضوء على طبيعة قادتها وكيف سيتعاملون مع التيارات الفكرية والأدبية والثقافية التي أفرزتها تلك الحقبة. إن عدم انتظام أيديولوجيا محددة للثورة جعلها تتسم بالطابع التجريبيّ غير المنهج الذي ينتهج مبدأ التجربة والخطأ. هذا التجريب دفعها إلى التأرجح والتخبّط بين المعسكريْن الاشتراكيّ و الإمبريالي. حلّتِ الأحزابَ السابقة عليها وأبقتْ على الإخوان المسلمين حتى حادثة المنشية عام 1954. تلك الحادثة التي جعلت مجلس قيادة الثورة ينتبه إلى خطر تلك الجماعة فدفعت بهم إلى المعتقلات والمقاصل. وانتهجت مسلكا علمانيا حين أعلنت الأزهرِ مؤسسةً رسميةً جامعةً مدنية تستمد منه الصفة الشرعية الدينية على ألا تمنحه سيادةً لاهوتية، كما إنها رفعت لواء الاشتراكية بغير أن تنتهج منهجها الاقتصادي الاجتماعيّ الفكريَ الكامل فكانت النتيجةُ رأسماليةَ الدولة بغير ملكيةٍ عامة لوسائل الإنتاج كما هو مفترض. "وكان من أخطر مظاهر هذا الطابع التجريبيّ البرجماتيّ للثورة، كما يقول حلمي سالم هو "الفصل بين الديمقراطية الاجتماعية والديمقراطية السياسية". ليكتشف المثقفون المصريون أن انكسارة حزيران الأسود كانت نتيجةً لمقايضة الديمقراطية الاجتماعية بالديمقراطية السياسية، لأن تلك الديمقراطية الاجتماعية لو تحققت بالفعل فلا سبيل إلى حمايتها إلا بالديمقراطية السياسية. ومن ثم فلا غنى لواحدة عن الأخرى وبالتالي فتلك المقايضة عبث وخداع. يفند كتاب " ثقافة كاتم الصوت " ثورة يوليو 52 على نحوٍ دقيق راصدًا إيجابياتها

وسلبياتها على كل الأصعدة، سياسيا واجتماعيًا واقتصاديًا و ثقافيا و فنيًا، مؤكدًا أن أجلى أخطاء الثورة، والذي مازلنا ندفع ثمنه حتى الآن، هو البند الذي ينص على دين الدولة في الدستور. الأمر الذي يجعل من غير المسلمين غيرَ مصريين أو على الأقل مواطنين من الدرجة الثانية وهو ما يناقض دستور ثورَة 19 الذي قال الدين لله والوطن للجميع. كما يؤكد الكتاب على أن سلبيات الثورة لم تنشأ جميعها من داخلها لكن بعض رموز الثقافة وقتها قد ساهم في تأكيدها واستشراء مضارها بل والتبرير لها أيضًا. على إنه على الجانب الثقافي، يقرُّ بمساهمة الثورة في ترسيخ عددٍ من القيم والمنجزات الثقافية الإيجابية. مثل إنشاء أول وزارة للثقافة في مصر عام 1958، وكذلك العديد من المؤسسات الثقافية الأخرى. ومثل تطبيق مبدأ حق التعليم لكافة أبناء الشعب، والمساعدة على تعميق ملمح الواقعية في الأدب الذي يهتم بالقضايا الاجتماعية عوضًا عن الحسِّ التحريري والرومانتيكي الذي وسم أدب ما قبل الثورة، وانتعاش المسرح والسينما وحركات الترجمة، وتحويل الأزهر إلى جامعة مدنية علمانية تدرّس العلوم الدنيوية والإنسانية لا التشريعية الثيوقراطية فحسب، وأيضًا التأكيد على الطابع المدنيّ والعلمانيّ في شتى أمور الحياة. ويختتم الكتاب هذه الحقبة بعرض شهادتين توثيقيتين هامتين. إحداهما تجسد أزمة جيل الخمسينيات الذي كُسرَ حُلمُه في حزيران المرير، وهي قصيدة "مرثية العمر الجميل" التي كتبها أحمد عبد المعطي حجازي، والثانية شهادة المؤرخ والصحافي صلاح عيسى في كتابه "مثقفون وعسكر". تلك الشهادة التي تناولت حقبتين مهمتيْن تمثلان أخطر المنعطفات في تاريخ مصر الحديث، وهما مرحلتا الناصرية والساداتية. إذ تؤرخ لستينيات وسبعينيات وأوائل ثمانينيات القرن الماضي. يتناول الكتاب أيضًا بالنقد والتحليل أطروحة عادل حسين حول منهج "التراثِيين الجدد" أو "المعاصرة المؤصلة" كما سماها عادل حسين في كتابه "نحو فكر عربيٍّ جديد" فيحلل الكاتب هذا المنهج الذي نظّر له مفكرون خارجون من أصول فكرٍ ماركسي، ويرى حلمي سالم أن هذه الظاهرة أحرى بها أن تُتناوَل بالبحث و الدراسة و الحوار حيث يقول: "والحق أن هذه الظاهرة لم تأخذ بعد حقَّها من البحث والتفسير والتحليل في حياتنا الفكرية الراهنة: من حيث مبررات هذه الانتقالة الكبيرة شبه الكاملة، وظروفها النظرية والاجتماعية وآفاقها المستقبلية."ثم يقدم حلمي سالم قراءةً نقدية في كتاب "اغتيال العقل" للمفكر السوري د.برهان غليون ويناقش أزمة النهضة العربية وأزمة الثقافة المعاصرة. ثم يعرّج إلى "مقدمة في فقه اللغة العربية" وهو الكتاب الذي توفر على إعداده د. لويس عوض لمدة عشرين عاما، وصدرَ بالفعل عن هيئة الكتاب المصرية عام 1980، ليتم مصادرته بعد مدة وجيزة من صدوره بمعرفة لجنة الفتوى بالأزهر. الكتاب الذي يتتبع منشأ اللغة العربية وأصولها التي تشتبك مع أصول اللغة الهندية، وكذا يتناول

بالدرس ال logos، أي المبدأ العقلاني في الكون وكلمة الله في الفلسفة اليونانية القديمة ويثير من جديد القضية التي تنازعها الفقهاء قديما حول مدى صحة ارتباط القرآن باللغة العربية وبالتالي حداثته، أم ارتباطه بكلمة الله وعقله قبل الخليقة، أي في اللوح المحفوظ وبالتالي قِدَمه وسرمديته، وهو ما يؤدي إلى كوْن اللغة العربية قديمة قدم الخليقة ذاتها. و يؤمِّن لويس عوض على قول المعرّي، وهو أحد المنحازين للمعتزلة، في مقولته إن القرآن والعربية مُحدثان الأمر الذي ينزع عن اللغة العربية قداستها و يجعلها محض لغةٍ مثل كل لغات الأرض نشأت بمعرفة الإنسان وتتطور بمعرفته أيضًا. ويتوقف حلمي سالم عند تلك المفارقة التاريخية : إن ما قَبِلَه المجتمعُ العربيّ قديما كمادة جدل وحوار بين الأشاعرة والمعتزلة حول أزليةِ وقداسةِ اللغةِ العربية أو استحداثها ومساواَتها باللّغات الأخرى، هو ما يرفض الأزهر اليوم مجرد مناقشته في كتاب! فيصادر ويجهض فكرَ أحد أهم المفكرين العرب لويس عوض. يتناول بعد ذلك كتاب "ثقافة كاتم الصوت" قضيتيّ علاء حامد وسعيد العشماوي مقارنًا بين محاكم التفتيش الكَنسية في العصر الوسيط في أوربا القرن ال 17 قبل الرينيسانس، وبين الأزهر كقلعةِ عِلْم وتنوير في القرن ال21 أو كما ينبغي له. يعرض الكتاب أيضا لقضية ناجي العلي الذي أثار اغتيالُه في لندن الرأيَ العام العالمي. ويفرد سالم فصلا كاملا عن اغتيال فرج فودة على أيدي فرديْن من جماعة "الجهاد" بوصفه أحد العلمانيين المهاجمين للتطرف الديني المتشدد، ويتوقف الكاتب عند غرابة رأي الغزالي— أحد الأئمة المستنيرين— الذي أقرّ بشرعية إهدار دم فرج فودة غير أنه أشار إلى خطأ التنفيذ، إذ كان يتوجب القصاص منه بمعرفة الدولة لا الأفراد! ! وينتهي هذا الكتاب البانوراميّ التأريخي الغنيّ، الذي يستعرض تفاصيل أغلب المصادرات الفكرية والإبداعية والجسدية عبر قرن كامل من تاريخ مصر، بفصل كامل يخلُص إلى أن المصادرة الوحيدة التي لم تتم وأحرى بها أن ترى النور، هي "مَصادرة المصادرة". وفي الأخير، لن أكون واهمةً لأنادي بأن تهبنا أنظمتنا السعيدة شيئا من حرية الكلام والكتابة والسلوك وتكوين أحزاب إلى آخر تلك الأحلام العبثية، فأنا عربيةٌ تعي حدود أحلامها المتاحة. وأهل العروبة أدرى بأحلامها على قياس "أهل مكة أدرى بشعابها". لكنني سأنادي حكومة بلادي بشيء أبسط وهو أن يهبوا الحريةَ للكتّاب الغربيين المعاصرين، أو على الأقل الموتى منهم، فلا تقصف مثلا ريشة ليوناردو دافنشي الإيطالي الذي مات قبل خمسة قرون. حتى يرتاح في رقدته الأخيرة دون كتم لصوته.

محنة الوصايا [1]

"إن الحريّاتِ التي تُمنحُ لكلِّ الكتّاب العرب مجتمعةً لا تكفي مبدعًا واحدًا" هكذا قال يومًا يوسف إدريس.الكلمةُ التي أخالُها تنطبقُ أشدَّ ما تنطبقُ على هذه الحقبة المريرة التي نحياها. أعادنا إلى اجترار المرارة في حلوقنا خبرُ اعتقال الشاعر السعودي "على الدميني" بمعرفة السلطات الأمنية السعودية لمجرد أن تجرأ ووقّع على وثيقة بيان تطالب السلطات السعودية بإجراء إصلاحات ديمقراطية داخل البلاد. وهو يقبع الآن داخل زنزانة منفردة، مثل أعتى السفاحين والقتلة، بعدما قام المفتي السعودي بتكفيره هو ومن معه من المعتقلين. تلك الحقبة العجيبة التي نحياها، ليس بدءًا بأزمة الروايات الثلاث في مصر، ولا انتهاءً بمحنةِ الدميني ولا مرورا بمحنة "وصايا الشهاوي". فالكاتبُ العربيّ منذورٌ دومًا لخوض ساحتيّ رهان لا واحدة مثل كلِّ مبدعي العالم. فمن جهةٍ هو يجتهدُ أن يبدعَ إبداعًا أَصيلاً مميِّزًا لبصَمةٍ خاصةٍ يحلمُ أن يطبعَها على جسدِ الكيان الثقافيّ، وتلك جبهةُ الفنِّ، التي يلتقي فيها المبدعُ العربيُّ مع كلِّ مبدعي الوجود. ومن جهةٍ ثانية، يجتهدُ ألا يخرقَ قلمُه سقفَ المسموحِ الدينيّ أو السلطويّ — من وجهةِ نظر رجال هم في الأغلبِ ليسوا مطّلعين على كثير فنٍ ومن ثم غالبا ما يكونون ذوي مكوّنَ محدودٍ إبداعيًّا، الأمر الذي يجعلُ منهم قرّاءً حَرْفييّ التّلقي– و تلك هي جبهةُ الأمانَ والسلامة، الجبهةُ التي يتفرَّدُ بولوجها والنزال فيها الكاتبُ العربيّ وحدَه، دون سواه من كتّاب العالم.

فالكاتبُ العربيّ يعلمُ، منذ لحظة إمساكِه بالقلم، أن ثمة سقفًا يظلِّلُ كلمتَه وخيالِه وحريّة فكره، إذا ما نشد السلامةَ، والفرارَ من شرَكِ المصادرةِ لكتابه (مثلما

---

[1] – ندوة "أدب ونقد" للتضامن مع حرية الرأي والتعبير إثر توصية الأزهر بمصادرة كتاب "الوصايا في عشق النساء" للشاعر أحمد الشهاوي. 3 ديسمبر 2003

– نشرت في صحيفة "قنطرة" – ألمانيا في 2004/4/22

حدث مع طه حسين ومصادره كتابه "في الشعر الجاهلي")، بل ولجسدِه أيضًا على يدِ متعصِّبٍ أهوج، غالبًا ما يكون غير مدرّبٍ على القراءة الحقّة واستيعاب (الآخر) بالمعنى غير السارتريّ، كما حدث في اغتيال فرج فودة و في محاولةِ اغتيال نجيب محفوظ. وهؤلاء المنفذين لجرائم التصفيات الجسدية هم محض أداة — لا تعي — يحرّكها منظّرٌ قام بالدور، البريء ظاهريًا، بأن كفّر الكاتب أو أعلن ارتداده أو معاداته للنظام بينما هو في جوهر الحال القاتل الفعليّ والنافي للآخر بكل ما تحمل الكلمة من دلالة. أقول البريء ظاهريا لأنه لم يحمل خنجرًا ولا مسدسا، فبقت عباءته نظيفة من دم المغدورين، سوى أنه ارتكب الجريمة الأخطر حين حمل قلمًا ملوثًا بدماء الحرية والتعددية والديمقراطية.

وبينما نوغلُ في الألفيةِ الثالثة، وقد حظينا بمعاصرة وتجاوز كلِّ مراحل التطوّر البشريّ على الأصعدة الصناعية والثقافية والفكرية والفنيّة، ومع الاتساع المفترَضَ لسيادة الفكر الليبراليّ، تصيبني حالُ أزمةِ حريةِ القول، في مجتمعاتنا العربية، بمَا يشبه الدوار، حين تحيلُني هذه الأزمةُ التي نحن بصددها: أعني اعتقال علي الدميني ومن قبلها توصيةَ الأزهر بمصادرة وصايا الشهاوي، التي حكَمَ أحدِ أعضاءِ لجنةِ القراءةِ المنوط بها البت في الأمرَ في مجمع البحوث الإسلامية على المؤلف بالمروق من الدين والمطالبة بتوقيع حكمِ المفسدين في الأرضِ عليه، بالرغم من ثبوت عدم قراءة معظمهم للكتاب المتهم، أقولَ تحيلني هذه الأزمةُ إلى زمن محاكمِ التفتيش في القرن السابع عشر وقتَ اتهمَ رجالُ الكنيسة "جاليليو" بالمروق من الدين لأنهَ تجرأ وزعم أن الأرضَ تدور مما جعلَ أبا الفلسفة الحديثة، الرياضيّ الأشهر" ديكارت" يحجمُ عن إصدار كتابه "العالَم". وأرسل للأب "مرسنّ" رسالةً جاء فيها: "إذا كانت حركةُ الأرض باطلةً فإن جميعَ أصول فلسفتي باطلةٌ كذلك، لأن منهجَي العلميَّ والفلسفيَّ القائمَ بالأساس على نظريةِ المعرفةَ والميتافيزيقا تثبتُ حركةَ الأرض بما لا مجال فيه للإبهام والتشكيك، و على هذا لن أطبعَ كتابي مخافةَ بطش الكنيسة وفي ذات الوقت أرفضُ أن تُبتسرَ مخطوطتي وأقدمُ إلى قارئي منهجًا منقوصًا".

والشاهدُ أن تلك المجتمعات لم تفزْ بنهضتِها العلمية والفكرية و الفنيّة إلا بعد التمييز الحاسم والنهائيّ بين ما هو دينيّ و ما هو دنيويّ، فإذا كان ذلك شأنَ العلم، فالفنُّ والكتابةُ أحرى به وأولى.

ومن المفارقات المبكية كذلك تلك المقارنة التي تقفز إلى العقل حين نقارن بين حقبتين من الزمان يفصلهما عن بعضهما نصف قرن، الأولى في أوائل القرن الماضي حين نتذكر السجال الرفيع الهادئ الذي تم بين إسماعيل مظهر بعدما كتب " لماذا أنا ملحد؟"وبين محمد فريد وجدي، حينما ردَّ عليه بأن كتب" لماذا أنا مؤمن؟" ثم ثالث

المثلث الرفيع أحمد زكي أبو شادي حينما كتب " عقيدة الألوهة ". والدلالة المريرة التي نخلص إليها من تلك المفارقة أن حكومات الاستعمار والرأسمالية و الإقطاع كانت أرفق بالمفكرين والمبدعين وأقل تعنتًا إزاء حرية الرأي من حكوماتنا الوطنية التحريرية الحالية ونحن في متن الألفية الثالثة.

حريٌّ بالأزهر إذن أن يؤديَ دورَه المنذورَ له وحسب، سيما بعد ثورة يوليو كجامعةٍ مدنيةٍ علمانيّة تدرّس العلوم الدنيوية والإنسانية إلى جوار العلوم التشريعية الثيوقراطية . وحريٌّ بالحكومات أن تتعقب الفساد الحقيقي إن كان ثمة محاربةٌ للفساد، فالفسادُ الحقيقي ملء السمع والبصر، والصمتُ عنه من قِبَل الأزهر والحكومات مفارقةٌ مُبكية، لا محلَّ لها من اللاهوتِ أو الناسوت. هذا الفسادُ الذي هو أكثرُ و أرحبُ وأشدُّ تعقيدًا، بل أكثر جلاءً من أن أسردَه في ورقتي البيضاءِ هذه. فليرفعْ الأزهرُ والحكومات مِقْصَفَتَه عن أقلامِنا، وسَوطَه عن هاماتِنا، وليُقص سقفًا يكبِّلُ خيالَنا.هو الخيال ذاته الذي يصلُ حدَّ السماءِ عند كتّابِ المجتمع الآخرَ. حيث حريتُنا الوحيدة وأداةُ حياتِنا الوحيدة— نحن الكتّاب — هي فقط هذا الخيال الموءود.

النسوية والمواطنة [1]

في كتابها "النسوية والمواطنة"، كلٌّ من أيمن بكر وسمر الشيشكلي، وراجعته وقدّمت له فريدة النقاش، تنطلق المؤلفة "ريان فوت"، الناشطة النسوية النيوزيلندية الشهيرة التي تعمل أستاذًا بجامعة أوكلاند، من تعريف "المواطَنة" لدى أرسطو، الفيلسوف والمنظّر السياسي، في القرن الرابع قبل الميلاد. "المواطَنة"، في تعريفها البسيط كعملية تبادلية بين أن تَحكمَ وأن تكون محكومًا، طرح أرسطو تطويرًا أكثر عمقًا لمفهومها فيما أسماه "المواطنة الفعّالة". ويعتبر أرسطو أن للمواطِن الحقّ في أن يشارك في إدارة العدالة وتولي الوظائف وكذا حقّ المشاركة في الإدارة القضائية والشورى. أما "المواطِن الفعّال" فهو ذلك الذي يمتلك "فضيلةَ المواطنة"، أي من تتوفر لديه إمكانيةُ الاتحاد بالمواطنين الآخرين في إطار دستور آمن وأن يكون قادرًا على الحكمٍ وعلى الطاعة معًا. ذاك أن فضيلة المواطنة يتلخص جوهرها في: كيف تَحكمُ كرجل حرٍ وكيف تُطيعُ كرجل حر. فالحكم السياسيّ يختلف عن حكم السادة والعبيد لأنه عَلاقةُ حكمٍ بين "رجال" أحرار وأكفاء ومتساويين في الحقوق والواجبات. ففي الدولة المثالية، يقول أرسطو، يكون المواطنون قادرين على/وراغبين في الحكم والطاعة، مع الحياة الفاضلة كهدف لهم. وتتفق المؤلفة مع كثير من أطروحات أرسطو كما تختلف مع بعضها، غير إنها تكرّس، عبر كتابها، حقَّ المواطن في المشاركة بالوظائف العامة وأخذ الدور الفعّال في التشريع وصناعة القرار. كما تطرح توسيعا وتعميقا ومراجعةً دقيقة لفكرة أرسطو التي تتطلع إلى مواطَنة فعّالة بين "الرجال" (وحسب!؟). ذاك أن المواطَنة يجب أن تساوي بين الجنسيْن. وعليه تكون فكرة أرسطو أحاديةَ النظر لأنها أغفلت التعامل مع المنظور الجمعي القائم على وجود جنسين في الدولة. ومن هذا المنطلق ترى فوت ضرورة توفير الفرصة ذاتها، وفي الوقت ذاته، للرجال والنساء على السواء لكي يكونوا حاكمين ومحكومين بالتساوي. إذ

[1] – جريدة "النهار" – لبنان – 2006/3/31

أن احتكار أحد الجنسين الحكمَ دون الآخر لابد أن يشكّل خللا في المنظومة المجتمعية السياسية التي يلزم أن تتوسّل التوازنَ النوعيّ في صناعة القرار. وترد على فكرة أرسطو حول "التناوب والتداول" بين أن تَحكم وأن تُحكم، بأن النساء نادرا ما كنَّ حاكمات عبر التاريخ ولذا فقد آن لهن أن يشملهن هذا التناوب الأرسطيّ ويقمن بالحكم. تقول فوت إن الحركات النسوية مرّت بموجات ثلاث: تبنت الأولى إرساء مبادئ النضال في معظم الديمقراطيات الليبرالية الغربية بهدف اكتساب حق الاقتراع بدءًا من عام 1870 حتى عام 1930، فيما تزامنت الموجةُ الثانية مع الثورة الثقافية النسائية عام 1968، أما الموجة الثالثة التي تبنتها الكاتبة فبدأت في تسعينيات القرن العشرين. وتذهب "فوت" إلى أن قلّة المواقع القيادية التي تشغلها النساء في السياسة والاقتصاد والجامعة والجيش والقضاء والمؤسسة الدينية تبرهن بامتياز على أن المرأة مازالت تحتل مكانة ثانوية هامشية في الحياة العامة. كما أن الشاهد أن مشاركة النساء بوجه عام محدودةٌ في الأحزاب والاتحادات لأنهن لا ينلن درجة الاحترام والتقدير ذاتها التي ينالها الرجل، الأمر الذي يناقض النظرية الليبرالية الاجتماعية التي هيمنت على الديمقراطيات الغربية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية. تلك النظرية التي كفلت حقوق المواطَنة لكل الراشدين الذين ولدوا على أرض الدولة والتي أنهت اللا مساواة السياسية بعد اختفاء نظم العبودية والإقطاع، ومنذ أن غدا للجميع حق الاقتراع ما يعني تساوي الشعب من حيث الوضعية القانونية والحقوق المدنية.

هذا الكتاب وإن عالج مواطَنة المرأة في الديموقراطيات الليبرالية الغربية عبر العديد من النظريات والتنظيرات النسوية، إلا أن نظرياته تلك التي طرحها كان لها انعكاساتٌ وتردد واسع في مجتمعاتنا العربية. وإن تبدى من هذا الكتاب أن إشكالية المرأة في الديموقراطيات الغربية لا تتعلق بالحقوق مثلما تتعلق بالمشاركة، فإن قضيتنا نحن النساء العربيات تتعلق بكل من الحقوق والمشاركة في آن مضافا إليه ضغوط قوى الإسلام السياسي، هذا ما أكدته فريدة النقاش في مقدمتها للكتاب. كما أضافت أن المؤلفة صدمتنا بقولها إن المرأة في الديموقراطيات الغربية لم تزل مواطنة من الدرجة الثانية رغم كل التقدم الذي تحقق! وهنا نتساءل عن وضعية المرأة في العالم الثالث !

وتأخذ فريدة النقّاش على مؤلفة الكتاب إغفالها تناول مفهوم الطبقية كأداة تحليل لقضية المواطَنة، الأمر الذي جعل منها فكرةً ناقصة تعتمد وحسب على فكرة المساواة بين الجنسين حين قسمت المجتمع نصفين: رجالا ونساءً، فتوقفت عند الطابع الأبوي، وتجاهلت الوجه الآخر للأبوية وهو الطبقية. وتذهب النقّاش أن الكتاب انطلق في نقده النظريات التي عرض لها من موقع ونتائج عمل دولة الرفاه التي أنشأتها الاشتراكية الديمقراطية في أوربا وأمريكا بعد الحرب العالمية الثانية، والتي ولدت من رحمها

الليبرالية الاجتماعية التي تتعاطف معها المؤلفة وانطلاقا منها تنتقد الليبرالية الجديدة، رغم ذلك فإنها حين اصطدمت بالنتائج المتولدة عن دولة الرفاه، حيث ظلّت المرأة مواطنة من الدرجة الثانية، لم تطرح أسئلتها على المجتمع الطبقي ذاته الذي ظل، رغم كل الإصلاحات، قائما على ذلك التقسيم الطبقي مضافا إلى التقسيم النوعي.

يتناول الكتاب عددا من القضايا ذات الصلة ويفند الكثير من النظريات الحقوقية والمفاهيم. منها الخيوط التي تشكّل مفهوم المواطَنة مثل: الحرية والحقوق والمساواة الاجتماعية والذاتية السياسية والتمثيل والتقييم السياسي الخ. كما يشرح ويحلل وينقد ويطور المفاهيم التي طرحها أرسطو حول معان بعينها مثل: الدولة والمواطنة والفضيلة في المجتمع المثالي. وكذا يطرح الكتابُ العديدَ من الخلفيات المرجعية والنظريات الليبرالية الغربية مثل النسوية وغيرها.

من الطريف لغويا في هذا الكتاب استخدام المترجميْن صيغة "جمع المؤنث" أثناء الكلام عن الناشطات والناشطين في مجال الفكرِ النسوي وهو ما يمكن اعتباره– كما يقول المترجِميْن في مقدمتهما– بمثابة احتجاجٍ عمليٍ صامت على القاعدة النحوية العربية التي "تُذكِّر" اللفظ المعبِّر عن جماعة من النساءِ إذا ما ضمت رجلا واحدًا.

تجدر الإشارة أن أيمن بكر باحثٌ وناقد مصري له عدة إصدارات منها "السرد في مقامات الهمذاني"، و"تشكلات الوعي وجماليات القصة". أما سمر الشيشكلي فهي قاصة ومترجمة سورية لها مجموعة قصصية بعنوان "حالة وعي" وكتاب مترجم عن سلسلة عالم المعرفة بعنوان "من الحداثة إلى العولمة". أما فريدة النقّاش فهي الناشطة والحقوقية الشهيرة في مجالي السياسة والنسوية.

سهمُ السُّلطة في كعب العقيدة [1]

"إن الملوكَ إذا دخلوا قريةً أفسدوها". وعلى غرارها أقولُ: إن السلطةَ إذا دخلت عقيدةً أهلكتْها. وجدتني أهمسُ بذلك فور انتهائي من قراءة كتاب "الإسلامُ دينٌ وأمة، وليس ديناً ودولة"، الصادر عن دار الفكر الإسلامي عام 2003. المؤلف هو المفكِّر الإسلامي جمال البنّا، الذي أصدر أكثر من مائة كتابٍ وحوالي ست عشرة مترجمةً. وهو أحد الدعاة الإسلاميين من أصحاب الفكر المستنير المعتدل الذين تركوا بصمةً واضحةً عبر تناوله القضايا الدينية بروح العصر وبوعي يشي بمقدرةٍ على استكناه جوهر الدين واستجلاء ثراءِ دلالات النص بوعيٍ لا دوجمائي متحجر، في محاولة منه لإثبَات أن القرآنَ معاصرٌ لكل زمن. هذا المفكّر هو الشقيق الأصغر لحسن البنّا، أحد أبناء ثورة 19 الذين تشربوا الليبراليةَ المصرية في مهدِها الأول بعد دستور 23. وهو بكتابه هذا يناقضِ أخاه الأكبر فيما ذهب إليه في أن "الإسلام دين ودولة"، ليثبت أنه صورة أكثر استنارةً من سلفه وأكثر تصالحاً مع روح العصر. وكلنا يذكر كتابه المهم "مسؤولية الدولة الإسلامية في العصر الحديث"، الذي حاول الأزهر مصادرته، بما يزخر به من إنارات وأفكار مشرقة تقرّب النصَّ من روح العصر وتقرب المؤمنَ من روح النص.

من أهم الإلماحات التي نخلُص إليها في هذا الكتاب المهم أن القرآنَ الكريم، بوصفه كتاب "الحكمة" قد أمرنا بالسير في الأرض ودراسة السلف والتعلّم من عاقبة أمرهم. إن تأمّل التاريخ، على نحو موضوعي خالٍ من القولبة الشِّعارية الجاهزة، التي أطلقها مفكرون إسلاميون سلفيون– مع تسليمنا برفعَتهم الفكرية– سيسمح لنا هذا التأمل الرحب برصد الحقيقة الدامغة على مدار الزمن وهي أن السلطة، أحد أهم أركان نظام أي دولة، قد أهلكتْ روح العقائد دائماً وفرّغتها من جوهرِها الأصل الذي هو بؤرة فكرتها.

[1] جريدة "ألقاهرة"- مصر - 2003/9/9

لنا أن نفحص كيف أفسدت السلطةُ الأوروبية العقيدةَ المسيحية المتسامحة وحوّلتها إلى محاكم تفتيش تكفّر العلماءَ وتحلُّ دمهم. السلطة ذاتها هي التي جعلت من اليهودية فكرًا صهيونيًّا، كما أنها هي التي أفسدت جوهر مفهوم الخلافة الإسلامية الراشدة فاستحال مُلكًا عضوضًا غارقًا في الاستزادة من مباهج الدنيا، كما حدث ابتداءً من عهد معاوية ثم يزيد بن معاوية ومَن تلاهما. ثم المثال الأشهر وهو الفكر الشيعي الذي كان نجح، أو كاد، في إقامة دولة حقيقية على منطقة فسيحة من العالم غنية بالثروات وتمتلك من الشواهد ما يبشر بوشك دخول منظومة الدولة المتقدمة، غير أن بوادرَ الانهيار قد تجلّت بعد استيلاء الصفويين على الحكم وإفسادهم الفكرةَ بمعول السلطة بعدما مثّل التشييع العلويّ/ الحسيني إضافةً مهمةً وأصيلة في الفكر الإسلاميّ كان من شأنها إثراء المجتمع والقيام بدور حيويّ فيها.

ولم تقتصر السُّلطة على إزهاق العقائد السماوية لكنها خرّبت جوهر الأيديولوجيات الفكرية كذلك. فحوّلت الاشتراكيةَ إلى حكم شموليّ. الاشتراكية تلك التي نالت ذيوعًا وانتشارًا واعتناقًا لم تنله أية أيديولوجيا أخرى على طول التاريخ، ذلك الذيوع الذي كاد يقارب ما للأديان والعقائد. وربما كان السبب وراء ذلك هو التوقيت الذي أُعلن فيه ميلاد هذه الدعوة التي اتسمت بالحنو والحرارة ومساندة المقموعين وفقراء العمال ممن دهستهم تروس الاستغلال، في الوقت الذي تحجرت فيه الكنيسة وتقولبت رسالتُها في ممارسة محض طقوس كهنوتية جافة لا تعبأ بفقر الفقراء ولا عوز المعوزين. ومن وجهة نظري الخاصة أن السبب الرئيس وراء ثراء تلك النظرية في بدئها هو أنها ابنة علم تحليليّ دقيق وابنة احتياج حياتيّ مُلحٍ وليست عقيدة عامةً منزلّة. الأمر الذي فتح البابَ أمام المفكرين لتغذيتها من عصف أذهانهم فتعددت تياراتها وروافدها ولم تتجمد في قفص النص الواحديّ المغلق شأن النصوص المقدسة. بكلمات أخرى، أرى أن دعوةً هي بنت احتياج مجتمعيّ يمكن أن يُكتب لها النجاح أكثر من دعوة لا تستجيب لنبض مستهلكيها، لأن النظرية والقانون تتبع الفردَ واحتياج المجتمع، لا العكس. ولدت الاشتراكيةُ عملاقةً منذ المانيفستو الشيوعي الصادر عام 1844 الذي كتبه ماركس وإنجلز، ولم يبدأ الانهيار، كما يقول جمال البنّا، إلا حين تدخل لينين وتروتسكي بحسِّهما الثوريّ العنيف، فهما "كانا من بناة الإمبراطوريات لا من دعاة الاشتراكيات، وكان لديهما من الحسم وإرادة والعزيمة والمقدرة والذكاء ما يجعلهم أمثال إيفان الرهيب أو بطرس الأكبر، وكان في لينين عِرق تتريّ يقربه من جنكيز خان، كما كان لتروتسكي جذرٌ توراتيّ يجعل منه يوشع العصر. يفعل ما فعل يوشع التوراتيّ من تدمير وتقتيل وتذبيح. كانا يؤمنان بالثورة، وآمنا أن الثورة هي وسيلة السلطة، وأن السلطة هي وسيلة القضاء على الرأسمالية، لكنهما نسيا أن بلاء الرأسمالية جاء من الملكية الفردية لوسائل

الإنتاج، وهذه الملكية ليست إلا جزءًا صغيرًا من السلطة، التي أفسدت الرأسمالية، لأن السلطة مفسدةٌ، وأثبتت تجربة التاريخ أن كلَّ واحد يستخدم السُّلطة لتحقيق أغراض— مهما كانت نبيلة– فإن السلطة تستخدمه وتخضعه لإفسادها، وكل واحد يريد أن يصبح سيدَها لا يلبث أن يصبح عبدَها لأن السلطة هي المصدر الأكبر للشرور ومن يتحراها فإنه يضع نفسه تحت رحمة هذه الشرور، بل ويعمل تبعاً لها".

ولأن الإطلاق في أي فكرة هو أمر غير علمي، فسأسمح لنفسي بالاختلاف مع الأستاذ جمال البنّا رغم اتفاقي معه في معظم ما طرحه: فسوء السلطة لا ينبع من جوهرها لكن من سوء استخدامها، وهذا ينسحب على كل أمور الحياة، لأننا وجودياً نحيا تحت شبكة معقدة من السُّلطات الذاتية والطبيعية والاجتماعية والأخلاقية. فاحتياجات الإنسان الطبيعية للمال والقوت والمأوى تمثل لونًا من السلطة الضاغطة عليه، وإرادته ونزعاته وميوله وعقيدته ورؤيته للعالم هي ألوانٌ من السلطات، وقوة الطبيعة وقسوتها من زلازل ومناخ وخلافه هي أشكال أخرى من السلطة كذلك. ونحن بالتأكيد نعلم أن البنّا يتكلم عن السلطة السياسية وحسب، ولكنني أردت أن أفتح المنظور على مداه لأقول إنه لا منهجَ سيئًا في ذاته أو جميلاً، إنما يأتي الخطأ دوماً من التناول والممارسة.

إن الاستناد على القياس الميكانيكيّ، الذي قام به المفكرون الإسلاميون الأوَل، على تأسيس الرسول للمدينة ثم ما تلاه من أمر الخلافة الراشدة هو استناد جائرٌ وغير علميّ، إذ اختلفت وتباينت بل وتناقضت أركان المقارنة بين مفهوم الدولة —في عهد الرسول– وحديثاً في عهد الدولة العصرية التي انتظمتها ملامحُ وقوانينُ لم تكن معروفةً أو مطروحةً في تلك الحِقب مثل جيش منتظم وسجون ووزارات ورجال سلطة متبايني الاتجاهات والميول، إضافة إلى الفارق الأهم وهو أن الدولة القديمة كانت تأتمر بأمر نبيٍ مُرسل يوحى إليه ويُصحِحُ له الوحي اجتهاداتِه ويحكم بما أنزل الله.

الشاهد أن بريق وفرادة التجربة التي أنجزها الرسول في إقامته دولة المدينة هي ما دعت رائديْ النهضة الإسلامية الحديثة، جمال الأفغاني وحسن البنّا إلى إطلاق دعوتهما الشهيرة "الإسلام دين ودولة" غير آخذين في اعتبارهما عمق واتساع الفوارق بين الأجواء والأوضاع التي حثَّت الرسول على تأسيس تلك الدولة على أن يتولى إدارتها بكامل حق السيادة، ثم تلاه أبو بكر ومن بعده عمر في السير على حكمه والاهتداء بهديه على نحو لا يخلو من طاقة القصور الذاتي الدافعة، حيث لم تكن التغيرات، الاجتماعية والسياسية والفردية التي شملت تلك الانتقالة من العهد النبويّ إلى خلافة الصِّدّيق ثم عمر، اختلافات فارقة تفضي إلى تناقض حتميٍ وإعادة نظر في منهج السياسة. انتهت تلك الخلافة الأخيرة باغتيال عمر بن الخطاب فبدأ الفساد يستشري في الدولة، ولمّا حاول

علي بن أبي طالب استنقاذ الأمر وإعادته إلى ما كان عليه، كان السيف قد سبق العزل، فأدرك استحالة الإصلاح مما تطلب انتهاجَ منهجٍ مخالفٍ يتفقُ وطبيعة الكيان الإسلامي الجديد.

يتجلى الإخفاق في الحفاظ على الكيان الإسلامي الجديد (الذي ظل قائمًا حتى خلافة عمر)، في عهد معاوية بين أبي سفيان، الذي اعتمد السلطة في رمزيها: السيف والمال، عوضاً عن منهج الخلافة الراشدة السابقة. والشاهد أن فارقة التحول جاءت على يد عثمان الذي جاوز الخيزرانَ إلى السوط، فعثمان بن عفان، كما يقول جمال البنّا "كان أول من ضرب ظهورَ الناس بالسياط وإنما كان ضرب الخليفتين قبله بالدرة والخيزران، كما أنه تصرّف في أموال بيت المال في غير ما خُصصت له". ثم جاء معاوية فتمادى في سوء استخدام السلطة والسيف والسم كذلك ورشوة الزعماء بالممالك على نحو ذميم غير أنه ظل أقل سوءًا من ابنه يزيد بن معاوية الذي فاق الجميع تعسفاً، ثم من خلفه ليرتفعَ الخطُّ البيانيّ في الفساد وسوء الحكم مرورًا بالدولة العباسية وما بعدها حتى انتهاء الخلافة عام 1924. والاستثناء الوحيد كان في خلافة عمر بن عبد العزيز الذي أطلق عليه أبو جعفر المنصور "أعور بين عميان". وقد تكلم بن خلدون عن انهيار تلك الحقب في وصف لا يخلو من تهذّب بعدما أعلن أن الإسلام قد زمَّ الملك والعصبية، ثم استدرك قائلاً إنما زمَّ السيئَ فيهما وقال في معرض الكلام عن الثروات التي أمطرت العرب نتيجة الفتوح واستنكاره الاستزادة من الدنيا وبهرجها: "... ثم اقتضت طبيعة المُلك الانفراد بالمجد واستئثار الواحد به ولم يكن لمعاوية أن يدفع ذلك عن نفسه وقومه فهو أمر طبيعي ساقته العصبية بطبيعتها".

الثابتُ أن الخلافة بالمعني الحق قد ولّت إلى غير عودة بعد الخليفتين الأولين، ولم يبق إلا اسمها الذي بات مُلكاً بكل مفرداته الكلاسيكية من قمع سلطويّ واستغراق في الشهوات والمطامع. وهكذا يخلُص البنّا إلى أن التركيز ينبغي أن يكون على الأمة وليس على الدولة، مشيرًا إلى أن القرآن تحدث عن الأمة بوصفها مجمعَ المسلمين، ولم يتحدث أبداً عن الدولة. وعندما تؤمن الأمةُ بالشريعة ستطالب الدولة بها دون أن تتورط في أوزار السلطة، وعندما تنحرف الدولة ستصحح الأمة أخطاءها. وهنا ينسى مفكرُنا أن الدولة حينما تنفّذ مطالبَ الأمة المؤمنة بالشريعة، وحينما تصحّح الأمةُ أخطاءَ الدولة، فإننا — مجدداً— سنكون إزاء "الإسلام كدين ودولة"، أي إزاء ما أنكره مفكرُنا في البدء.

على أية حال، هذا الكتاب الجميل هو أكثر ثراءً من أن نوجزه في سطور قليلة كهذه، وهو في رأيي يقدم حلاً وسطاً يقف بين الآراء والتوصيات المتطرفة التي سببت الانقسامات والفتن، ولا تطرح في المقابل مخرجاً من أزماتنا. أتمنى ألا يمثل هذا الكتاب

مجرد إضافة كَمية لرصيد مكتبتنا فتزيدها كتاباً، وإنما أن يتم تناوله بالدرس والتحليل من قِبَل مفكري وعلماء الأمة المهتمين بنهضتها وتطورها، وأن تصبح أفكارّ هذا الكتاب مدارًا لحوار عام يستطلع آراء كافة العقول، علّنا نصل إلى صيغة تتفق وروح العصر.

" الآخر"، وقصيدةُ النثر المصرية [1]

ماذا عن أسباب عدمِ رسوخِ قصيدة النثر في مصر حتى اللحظة؟ بالرغم من تأصلِّها في أوربا منذ ما يربو على قرنٍ من الزمان وفي لبنان منذ حواليّ نصف قرن. لماذا لم تستقر بوصفها القصيدة الجديدة أو الأجد، بتعبير المقالح؟ هل يعود ذلك إلى اختلافِ في الشكل والمضمون بين القصيدة المصرية ومثيلتها في أوربا ولبنان؟ لا أظن. وإنما يعود ذلك إلىَ أسبابٍ خارجة عن الشِّعر وعن بنية القصيدة وفنيّاتها ومعاييرها الجمالية. ويتجلى ذلك في طبيعة متلقي القصيدة وطبيعة الذائقة القارة في قاعدة الناس. والذائقة كائن عضوي يتكون ببطء وينمو ويتغير ويموت. ويتم نحته على نحو مغاير من جيل إلى جيل.

على إنني حين أُبرِّئ القصيدةَ المصريةَ ذاتها من تَبِعَةِ الصراعِ الدائرِ حولَها، فأنا أعني بالتأكيد الجيّدَ منها. لأن قصيدةَ النثر،شأنُها شأنَ كلِّ فنٍّ، تضمُّ الجيّدَ كما الرديء. على أنني أرمي إلى أن جذورَ الصراع حولها تشتبكُ مع طبيعة البنية الفكرية المصرية،اجتماعيا وسياسيا ودينيا. هذا الصراع الذي بلغ حدَّ الاختلاف حول المسمى والمصطلح، الأمر الذي يدفع بالشعراء والنقاد إلى الغرق في السجال والتراشق في محاولةٍ إما لانتزاع مشروعية لهذا اللون الجديد، وما هو بالجديد! أو للكفاح من أجل وأده واستئصاله قبل أن تتفاقم خلاياه المريضة شأن الجرّاح مع الوباء السرطانيّ. تلك السجالات صرفت المبدعين عنِ التوفر على تطوير مشروعهم من أجل الخلوص إلى قصيدة نثر مصرية تحمل ملامحَ مميزةً تخصها على المستوى العربيّ والعالميّ، وعوضًا عن ذلك، زجّت ببعض الشعراء إلى أحبولةِ الشعور بالذنب جرّاء ارتكابهم هذا اللونَ الأدبيّ ذا الإشكالية المتقاطعة مع الموروث الشعريّ والديني. فنما في دواخلهم شعورٌ بكونهم يتعاطون

---

[1] – جريدة "الحياة" اللندنية -2003/11/23 شهادة ألقيت في اتحاد الكتّاب المصري في ندوة عُقدت به بعنوان "قصيدة النثر هل هي شعر ناقص؟"

جنسًا أدبيًّا شاذًا وطفيليًّا غير مستقرٍّ، وغير مشرَّعٍ لهم من قِبل الأصوليين أرباب القلم وملوكه الأوحدين. فقر في وعيهم أنهم يأتون أمرًا إدًّا فجنح البعض، وأنا من بينهم، إلى تسميةِ قصائدَهم " نصوصًا "، كما فعل كبيرنا محمد الماغوط، مخافة أن ينبري أحدهم قائلا: فلتسمِّ الأشياءَ بأسمائها! إذا تجاسر شاعرٌ وأطلقَ على ما كتبَ "قصيدة".هذه " المخافة" أو "الشعور بالخطيئة" هي المفتتح الذي أودُّ الولوج عبره إلى أسباب تلك الصراعات الخاوية. وهنا ألمح إلى الربط السلفيّ التعسفيّ غير المنطقِي بين لغة الشِّعر وبين اللغة الدينية أو بالأحرى بين الشعر في صورته الخليلية التقليدية وبين النصِّ القرآني. وهو الابتكار العبقري الذي توصّل إليهَ السلفيون من معارضي قصيدة النثر ليقبضوا به على سيف مطاردتها والقول بعدم مشروعيتها بوصفها تمردًا وعصيانًا وبوصفهم يتكلمون باسم السلف الصالح. تماما كما فعلت محاكم التفتيش مع "جاليليو" وديكارت وجويا وغيرهم. إن ربطَ الشعر بالأصل الدينيّ كان من تجلياته السلبية اعتبار أي تجديد في شكل ومضمون القصيدة لونًا من خدش اللغة القرآنية. ومن هذا يمكننا أن نفهم سبب صمود عمود الشعر على حاله طوال هذه المدّة (الفلكيّة) بحيث عاصر قيامَ ممالك، وانهيارَ حضارات، وحروبًا كونيةً، وعصورًا وتحولات، بل وشهدَ تبدّلا وتغيّرًا في شكل الكوكب جغرافيًّا وجيولوجيًّا وكوزمولوجيا، في حين ظلَّ هو- العَمود الخليليّ- مقاومًا ومتحديًّا للزمن كأنه هرَمٌ صلدٌ يحيا خارج الزمن- بتعبير صلاح عبد الصبور- وبالرغمِ من الزمن. فبدا وكأنه الثابتُ الأوحد الأعند ضمن المتحولات، ولم يستجب للبعد الرابعِ، الزمن، الذي انحنى له حتى الثابتُ التاريخي الأشهر وهو الضوء وسرعته بعد أن انتشله أينشتين أخيرا من فرادة المطلق إلى شمولية ورحابة النسبيّ، ليحتل مكانه في المطلق هذا العمود العنيد فيغدو مطلقا سرمديا لا مجرد أحد الأشكال أو الاقتراحات المطروحة للون من الفنون. من تجليات هذه الوشيجة "الشعر-دينية" أيضا، الحكم على الأدب عموما من خلال البُعد الأخلاقيّ والمنظور الدينيّ مع إن جوهر الفنِّ في ألف بائِه هو التمرد والتصادم مع كل ثابتٍ وكلِّ مستقرٍ لينطلقَ العقلُ من إساره ورتابته، ويخترقَ ممالكَ ويوتوبياتٍ جديدة، الأمر الذي جعل من قصيدة النثر، من منظور السلفيين، اجتراءً وتمردًا على حال السلام الشعريّ المطمئنة التي صمدت قرونا.

إن التكريس المستمر للشعر التقليدي سواء في الميديا التعليمية أو الإعلامية يعني استمرار تلك الصراعات إلى أجل غير مسمى لأنه ينحتُ ذائقةً تقليديةً في الأسماع الحالية المعاصرة والقادمة أيضا. بحيث تتجذر دوجما الربط بين الشعر والوزن الخليلي حتى ولو على نسق ألفية بن مالك. إن التكريس الدائم للثنائيات التاريخية (من قبيل : الشعر-الوزن)، مَن شأنه تعطيل قدرات العصف الذهني للبحث عن الجديد وكسر المستهلك والبقاء في فلك المكرور البائت. الأمر الذي لا يحدث في لبنان مثلا التي نجحت إلى حدٍ

بعيد في إقامة مجتمع مدنيّ قائم على سوسيولوجيا التعدد بالرغم من تكسّر أجزائها على صخرة الحروب الطويلة، هذا المجتمع الذي يمارس التعددية بوصفها أحد أهم ملامح المجتمع الصحيّ القائم على رؤية الآخر باعتباره نعيما إذا اختلف، جحيما إذا ائتلف.

ومشكلة قصيدة النثر في مصر كائنةٌ بصورةٍ أو بأخرى في معظم المجتمعات العربية التقليدية التي تكرّس سيادةِ الهيمنة السلفيّة. غير أن الحكم على لون فني جديد لا يكون موضوعيا بحال إلا إذا نال ما ينبغي له من مساحةِ نور تمكّن الراصدَ من الحكم له أو عليه بعد رؤيته بجلاء من زواياه المختلفة. إن تغييب قصيدة النثر عن مناهج التعليم ينتج ناشئةً لا تعرف شيئا عن هذا الجنس الأدبيّ (المستقر عالميا منذ دهر) وبالتالي تنظر إليه- إذا صادف أن قرأته عن طريق الخطأ- نظرةَ الشكّ والارتياب بوصفه رجسًا من عمل الشيطان لأن الإنسانَ عدوٌّ لما يجهل. ولسوف ينبري قائلٌ بقوله وهل يمكن أن نعلّم أبناءنا الإباحية المتحللة من المُثل تلك التي انتشرت في بعض قصيدة النثر ؟ ولسوف أرد عليه بالردِّ الذي يعلمه هو يقينا ويغيّبه، إن خرقَ الحصون والمحرمات ليس وقفا على قصيدة النثر، بل هو لازم الشعر القديم منذ نشأته، والحكم على لون أدبي جديد، بالرغم من عدم جِدتّه، يكون بالنظر إلى الجيد منه، فليس من الحكمة أنَّ نقارن بين أفضل ما كتب المتنبي كنموذج للشعر العموديّ، أو عبد الصبور كنموذج للشعر الحرِّ، بأردأ ما كُتِب في قصيدة النثر. أما القول بأن قصيدة النثر قد فتحت الباب للمتشاعرين ليكتبوا ما عجزوا عن كتابته بعد أن تخففوا من العَروض فأقول أولا: إن المتشاعرين أو مدعيي الشعر قد لازموا الشعرَ منذ الأزل وتفعل مصفاةُ التاريخ فعلَها من تنقيةٍ دائمةٍ لتستصفى الجيّدَ- وحدَه- لذاكرة التاريخ، ثانيا: إن علم العَروض هوَ من أسهل العلوم، والذي نجح في تعلّم الرياضيات في مدرسته الابتدائية والإعدادية والثانوية لمستطيع تعلم العَروض في يومين، هذا إن اتفقنا أن الشعرَ عَروضٌ. بل إن قصيدة النثر في ظني هي المعمل والمختبر الفعليّ الذي يضع شاعريةَ شاعر على المحك الفعليّ، حيث لا عكازاتٍ ولا دروعًا ثمة يتخفى وراءها مدعي شعر ليمرِّرَ للمتلقي غير المدرب ركاكةَ نظم من خلال انتظام موسيقى أجوف. يدخل الشاعر قصيدة النثر أعزل مجردًا من كل أداةٍ تمكّنه من بناء قصيدته سوى الشعرية المحض، فإما استوت قصيدته على طاقتها الذاتية من الشعرية وإما هوت منهارة غير مأسوفٍ عليها. ثالثًا: إن منجزنا الشعري العربيّ من العموديّ والحر قد أثرانا بجبال من الكنوز والدرر الثمينة بوسعها أن تحملنا دهورًا وتكفي ذرياتنا قرونًا قادمة، ولن نأتيَ بمثل ما جاد به عظام الشعراء منذ المخضرمين وحتى حجازي. ألا يكفينا هذا لنفسح الساحة قليلا للون جديد، وما هو بجديد! فقط لنعطه فرصة التنفس قليلا تحت سماء لا غيمةَ سوداءَ فيها ولا تعتيمَ إعلاميًا، علّه- لو وُهب بعض نور ومشروعية- أن يقدم جديدًا؟

إن المناداة بقيام مجتمع مدنيٍ فعليّ في مصر والبلاد العربية وانتهاج سوسيولوجيا التعدد وعدم نفي الآخر، لم يعد ترفًا بوصفه حُلما بعيدَ المنال لكنه ضرورةُ حياة لكي ترتقي الفنونُ جميعُها وتتحررُ العقولُ المستنيرة التي بوسعها فعل الكثير لبلدها وللكَون، عبر الاعتراف بالتنوّع والتعدد في والفكر والسياسة والاجتماع والفنون على السواء.

الشعر والحرب [1]

وماذا لو حذفتُ (الواو)؟ الشعرُ حربٌ! هل أتجاوز لو قلت إن الشعر في جوهره لون من الحرب؟ أليس الشعرُ حربًا على تقليدية اللغة؟ والصورةُ الشعرية الميتافيزيقية أو الفانتازية حربًا على المنطق والقانون؟ ألا يُعدُّ المجازُ والاستعارات والتقنيات الشعرية مثل تراسل الحواس والسوريالية واللازمنية وغيرها من الأدوات والتيمات التي دَرجَ على استخدامها الشعراء لونًا من الجموح والانقضاض على الواقع والصراع ضد المألوف؟ بل أليس الشعرُ ذاتُه محاولةً لهدم العالَم وإعادة بنائه بمفرداتٍ جديدة تخصُّ الشاعرَ وحده؟ وهنا يعدُل بي، لأخرج من شرك التحيّز للشعر، أن أسحب كلمتي على كل أشكال الفنّ لأقول إن الفنّ بشكل عام هو حربٌ ضدُّ العادة. فالاعتياد هو كعبُ أخيل الفرح، وأولى الخطوات نحو الموتَ. إذ يأتي الفنُّ في وقته دائمًا ليقدم لنا مبررًا مقبولا لَكي نحيا عن طريق كسر المنطق والحرب ضدَّ المألوف.

على أنني هنا سأتحدث عن الشاعر بوصفه مقاتلا نظيفًا في الحروب. الحروب بمعناها الدلالي الأول للكلمة. الحرب التقلَيدية العسكرية. إذ يشهرُ الشاعر المقاتل، عوضًا عن الرمح، قلمًا ويكتب، حيث فضاءُ الورقةِ ساحتُه. وتذخرُ خارطةُ المنجز الشعريّ العربي، قديمه وحديثه، بمساحةٍ رحبةٍ من القصائد تمحورت حول تيمة الحرب، إما وصفًا أو حثًّا أو فخرًا أو هجوًا أو حتى وقوفًا على أطلال المدن التي دكّتها الحروب. منذ المعارك القِبلية العصبية قديمًا وحتى الحروب الدولية والكونية حديثًا مرورًا بالحروبِ الاستقلالية ضد الاستعمار وغير ذلك. عدا تلك المعارك التي أخذت في الأذهان شكلا أسطوريا ألهم المبدعين في كل صوب. مثل حرب البسوس أو حرب طروادة التي خلدتها إلياذة هوميروس ثُم أتبعها بالأوديسة التي تناولت وحسب رحلة عودة أحد أبطالها أوديسيوس (عوليس).

[1] – مجلة "المحيط الثقافي" – مصر

وتمتد رقعةُ الكلام عن المعارك على خارطة المنجز الشعريّ لتثريها بألوان شتى من التعبير الأدبي منها الفخر بالذات أو بالفروسية أو حتى من منطلق التغزّل بًالفَرس أو الحِصان كأحد أهم أدوات المقاتل القديم. ومن ثم وصف السَّيف والغمد و الدرع وغيرها من مفردات وعوالم القتال مثلما نجد في شعر امرئ القيس وعنترة العبسي والشعراء الصعاليك وغيرهم، أو ما نجده في مدح الخلفاء والقادة الفاتحين كما عند أبي تمام والمتنبي، أو في البكاء على طلل المدن العربية التي سقطت في أيدي الفرنجة في مراحل تراجع الحضارة العربية كما في شعر المعتمد بن عباد وغيره من شعراء الأندلس. وكذلك في وصف الحروب الصليبية وما رافقها من أهوال ومجازرَ وما نجمَ عنها من انهياراتٍ لمدن واستعادات لأخرى. تلك المعارك التي تُوجت بالانتصار التاريخي للقائد صلاح الدينً الأيوبي الذي نصبّه الشعر العربي قديما وحديثا رمزا للفارس الأسطوري وكاريزما للمعارك. كما نلمس في بعض أشعارنا توقًا للتحرر من الاستعمار الأجنبي كما عند شعراء الدول العربية التي وقعت تحت قبضة المستعمر في مطلع القرن العشرين ومثّل تلك المرحلة شعراء كثيرون منهم من زاوج بين الشعر والفروسية مثل الأمير عبد القادر الجزائري، الشيخ المناضل و أحد أهم نقاط الجزائر المضيئة مثلما كان عبد الله النديم في مصر، ومنهم من أشهرَ الشعر سلاحا في وجه الطغيان مثل الجواهري في العراق والزبيري في اليمن ومفدي زكريا في الجزائر وكذا شعراء الثورة العُرابية وثورة 19 في مصر مثل البارودي الذي لُقِّبَ بـ" ربّ السَّيفِ والقلم".

كان الشاعرُ بحدْسِه التاريخيّ- وقتَ بدأ الزحفُ اليهوديّ على فلسطين— أول من حذّر من غيمةٍ سوداءَ في الأفق، فيما بدأت ملامحُ شعر المقاومة تتشكل بالتدريج. ومن رواده الأُوَل إبراهيم طوقان ثم سائر الشعراء الفلسطينيين مثل فدوى طوقان، معين بسيسو، محمود درويش، وسميح القاسم وغيرهم. فغدت قضية فلسطين هي بؤرة الإبداع الشعري لديهم ما شكّل ملمحًا فنيًّا شديد الخصوصية جذبَ الأسماعَ من أطرافِ البقعةِ العربية.

ولأن الشعرَ ديوانُ العرب كما قال الأقدمون فقد كان رفيقًا للّحظات التي نالت فيها الشعوب العربية استقلالها فيكاد لا يخلو ديوانٌ محايث لتلك اللحظة من قصائدَ تتغنى بكفاح الجزائر في فترة الخمسينيات حتى نالت استقلالها عام 62، تماما كما لا نجد ديوانا خلا من التغني بكفاح مصرَ وشعب بور سعيد أثناء العدوان الثلاثي مثل قصيدة "بور سعيد" في ديوان "أنشودة المطر" للسياب. كان الشعر قد خلع دثارَ التبعيةِ السلطويةِ وبدأ في الإنصات إلى الذات في مرحلة الرومانتيكية ثم راح يمارس دورا نهضويا تنويريًا في مرحلة ما بعد الاستعمار فيما عُرف نقديًّا بمرحلة الواقعية نظرا لإنصات الشعراء فيها لواقعِهم وتلمس ملامحه وتحررهم قليلا من أسر الأنا. سوى أن روح الرومانسية لم تكن قد برحتِ الشعراءَ تمامًا بعد فظهرت كخيوطٍ حرير تلوِّن قصائد رواد

الشعر الحرِّ على امتداد الوطن العربي، تشكلت خلالها رومانسيةٌ جديدة تعاملت مع الواقع بروح الحلم والفروسية والنبوءة مثلما تجلى في شعر عبد الصبور والبياتي والسياب ونازك الملائكة وحجازي وغيرهم. ثم تأتي نكسة حزيران الأسود التي تركت بصمتَها ثقيلةً غائرة في قلوب وأرواح بني العرب سيما الشعراء. فلم تكن مجرد "نكسة" كما كان يحلو للسلطة آنذاك تسميتها كلون من تهذيب الكلام وتجميله، ولا حتى كانت هزيمةً عسكريةً وسياسيةً فادحة. بل صدعٌ وانكسارٌ وتفجير شامل للمشروع القومي بأكمله. وكان حدسُ الشعر أيضا هناك. فظهرت نبوءاتٌ شعرية تشير بوشك تلك النكسة قبل جثومها على سماء العروبة، ثم تغنيات تراجيدية بعدها، فتدثر الشعرُ العربي كله، في تلك المرحلة الكابية، بغلالةٍ رماديةٍ قاتمة شملت أيضا سنواتِ الانتظار الحزين، كما نرصد في شعر أمل دنقل ومحمد عفيفي مطر ودرويش وعبد الصبور وحجازي وصلاح جاهين وغيرهم. ثم أخذ المشهدُ الشعري في التغيّر تدريجيا مع تغير اللسان السياسي ولسان الشارع العربي ذاته وتصدّع الأحلام، فبدأ الشعر يخرج من أسْرِ القضاياَ الكبرى والأحلام التي أجهضها الساسة .

الحربُ إذن– قِبليةً كانت, أو عِرقيةً أو دوليةً أو عالميةً أو حتى مصيريةً، كما في التعامل مع الكيان الصهيوني الناتئ في الرقعة العربية– كانت دائما بوصلة تحوّل في المشهد الشعريّ منذ مرحلة الإحياء وحتى لحظة الغزو الأنجلو– أمريكيّ على العراقَ في 2003. راسمةً لنا لوحةً شديدة التعقيد والتنافر من الأداء الشعري. بدءًا من صليل السيوف وصهيل الخيل في القصيدة القديمة حتى لنكاد نشعر بغبار حوافرها يلفحُ وجوهنا،وحتى انفجارات أسلحة الدمار الشامل التي يفوح بارودها بين الكلمات في القصيدة الجديدة.

وهنا بعض النماذج الشعرية العابرة التي لا تمثل إلا خيوطًا قليلة من بانوراما اللوحة الشعرية الحربية إن جاز التعبير، نحاول أن نقبض على الشعرية الخبيئة وراء صوت الغضب في النص، حيث مسعانا الأول دومًا هو الشعر وتقصّي أثره أينما اختبأ.

يقول المتنبي في القرن الرابع الهجري:

أتــوكَ يجــرّون الحديـــدَ كأنمـــا ... سَــرَوْا بجيــادٍ مــا لهـــنَّ قــوائمُ
إذا برقــوا لم تعــرفِ البـيضُ مـنهمُ ... ثيـــابهمُ مـــن مثلـــها والعمـــائمُ
خميسٌ بشرق الأرض والغربِ زحْفُـه ... وفي أذن الجــــوزاء منــــه زمـــازمُ
وقفـتَ ومـا في المـوتِ شـكٌ لواقـفٍ ... كأنـكَ في جفـن الـردى وهـو نـائمُ
تمــرُّ بــك الأبطــالُ كَلْمَــى هزيمــةً ... ووجهــك وضـــاحٌ وثغــرك باســـمُ
تجــاوزتَ مقـدارَ الـشجاعةِ والنُّهــى ... إلى قــول قــومٍ أنــتَ بالغيــب عــالمُ

فراس الحمداني أيضا من القرن الرابع الهجري يقول في مدح سيف الدولة:

ألم يعلـم الـزُّلان أن بـني الـوغى	كـذلك سـليبٌ بالرمـاح وسـالبُ
و أنَّ وراء الحـربِ مـنيّ ودونهـا	مواقـفَ تُنسى عنـدهن التجـاربُ
أرى مـلء عـيني الـرّدى وأخوضـه	إذ المـوت قـدّامي وخلفـي النـوادبُ

محمود سامي البارودي عام **1880** أحد قواد الثورة العُرابية

يقول في وصف الحرب:

ولمّـا تـداعى القـومُ واشـتبكَ القنـا	ودارت كما تهوى على قطبها الحـربُ
وزُيّـن للنـاس الفـرارُ مـن الـردى	وماجت صدورُ الخيل والتهب الضربُ
ودارت بنـا الأرضُ الفـضاءُ كأننـا	سُـقينا بكـأس لا يفيـقُ لهـا شـربُ
صـبرتُ لهـا حتـى تجلّـت سماؤهـا	وإنـي صـبورٌ إن ألمّ بـي الخطـبُ

مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية يندد بالاستعمار الفرنسي :

الـسيفُ أصـدق لهجـةً مـن أحـرفٍ	كُتبـت فكـان بيانهـا الإبهـام
والنـارُ أصـدقُ حجـةً فاكتـب بهـا	مـا شـئتَ تُـصعق عنـدها الأحـلام
إن الـصحائفَ للـصفائح أمرهـا	والحـبرُ حـربٌ والكـلامُ كِـلامُ
عـزُّ المكاتـب في الحيـاةِ كتائـبُ	زحفـت كـأن جنودَهـا الأعـلامُ
خـيرُ المحافـل في الزمـانِ جحافـلٌ	رُفعـت علـى وحـداتِها الأعـلامُ

إبراهيم طوقان من قصيدة "حطين" ويكلم فيها أحمد شوقي مستحثا إياه لينظم في فلسطين شعرا:

عرِّجْ على حطّين واخشعْ   يشجُ قلبَك ما شجاني
وانظر هناك هل ترى   آثارَ يوسفَ في المكان
أيقظْ صلاحَ الدين   ربَّ التاج والسيف اليماني
ومثيرها شعواء   أيوبية الخيل الهجان

ويقول الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي في الخمسينيات من القرن الماضي — أشعار في المنفى 1957:

كأعين الموتى على طريق بغداد
كانت أعينُ الأطفال تبكي وتبكي:
إنه الربيعُ عاد إلى بلادنا
عاد إلى الحقول
بلا فراشاتٍ بلا أوراد
وفي بلادي
يصنعون الخمرَ من دموع أمواتنا
ومن دم الأطفال
ويصلبون الشمسَ في ساحات مدينتي
الموصدة الأبواب
مدينتي بغداد
بلا أريج، بلا أعياد
تستقبل النهارَ في أعين الأطفال
فلا تقولي إنه الربيعُ عاد إلى بلادنا
عاد إلى الحقول يدفن موتانا بلا أوراد
بلا فراشات /بلَا دموع
ويمسح الدماء عن جباه أطفالنا
ويصبغ السماء بلون عينيك
بلون النار والعذاب.

ثم أمل دنقل في "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" 1969:

الأرضُ تُطوى في بساطِ النفط
تحملها السفائنُ نحو قيصرَ كي تكون إذا تفتحت اللفائفُ:
رقصةً وهديةً للنار في أرض الخطاة
دينارها القصدير مصهورٌ على وجناتها
زنّارُها المحلولُ يسأل عن زناةِ الترك
والسيّافُ يجلدها
وماذا بعد أن فقدت بكارتَها
وصارتْ حاملا في عامها الألفي من ألفين من عشاقها
لا النيلُ يغسلُ عارَها القاسي ولا ماءُ الفرات
حتى لزوجة نهدها الدمويّ والأمويّ
يقعي في طريق النبع
"دون الماء رأسكَ يا حسين"
وبعدها يتملكون يضاجعون أراملَ الشهداء
لا يتورعون يؤذون الفجر لم يتطهروا من رجسهم
فالحق مات.

و يتكلم درويش عن القضية الفلسطينية في ديوان "أعراس" 1977:

أسمّي الترابَ امتدادا لروحي
أسمي يدي رصيفَ الجروحِ
أسمي الحصى أجنحةً
أسمي العصافيرَ لوزًا وتين
أسمي ضلوعي شجرْ
واستلت من تينة الصدر غصنًا
وأقذفه كالحجر
وأنسف دبابةَ الفاتحين
أنا شاهدُ المذبحة
وشهيد الخريطة
أنا ولدُ الكلماتِ البسيطة

رأيت الحصى أجنحةً
رأيت الندى أسلحةً
عندما أغلقوا باب قلبي عليّا
و أقاموا الحواجز فيّا
ومُنع التجوّل
صار قلبي حارة/وضلوعي حجارة
وأطلَّ القرنفل .....

ويقول "بوابة اليمن" الشاعر عبد العزيز المقالح ديوان "أبجدية الروح" 1996:

كرهتني الحروبُ
لأنني بالحسراتِ وبالخوفِ أثقلتُ كاهلَها
ونجحتُ بتحريضِ كلِّ الزهورِ وكل العصافير
أن تكرهَ الحربَ
أن ترفضَ الموتَ
يأتي به موسمٌ للحصاد الرهيب
ولكنها الحربُ يا سيدي أطفأتني
و أطفأتِ اللوحاتِ المدلاةِ في الأفق
أقصتْ عن الأرض نورَ السماوات
واحتكرتْ ملكوتَ الجحيم.
شعراء ضدُّ الحرب

كيف لم نضع حدًّا لكل هذا؟ [1]

اليوم العالمي للشعر ضد الحرب

في أواخر يناير 2003، وجهت السيدة الأولى بأمريكا " لورا بوش" دعوة إلى مجموعة من الشعراء الأمريكيين، على رأسهم الشاعر "سام هاميل"، لحضور مؤتمر الشعر السنوي تحت عنوان "الشعر والصوت الأمريكيّ" الذي يعقد في يوم 12 فبراير من كل عام داخل جدران البيت الأبيض.

رفض الشاعر الأمريكي تلبية الدعوة. سام هاميل، الذي اشتهر بندائه الدائم للسلم، لم يستطع، بإيمان خالص، أن يزور البيت الأبيض بعد برهةٍ من متابعته أنباء تؤكد عزم "جورج دبليو بوش" على اجتياح العراق فيما أسماه بهجمة "الصدمة والرعب". وبدلا من تلبية الدعوة، قام سام هاميل بمراسلة خمسين شاعرًا من أجل تأليف جماعة أسموها "شعراء ضد الحرب" على غرار الحركة الشهيرة التي انطلقت عام 1965 لمناهضة الحرب ضد فيتنام، قائلا ضمن رسالته: "... من أجل أن تتكلموا بضمير بلادنا وتوقّعوا بأسمائكم على وثيقة ضد الحرب، اكتبوا قصائدَ تشجب العنف وتندد بالحرب كي نضمها في كتاب نسميه "أنطولوجيا الاحتجاج" "Anthology of Protest". وكان عقد العزم على إهدائها إلى سيدة البيت الأبيض يوم 12 فبراير خلال المهرجان السنوي. انتشرت الدعوة في كل أرجاء أمريكا حتى أن أكثر من 1500 شاعر تجاوبوا خلال أربعة أيام فقط. تم إلغاء المهرجان بطبيعة الحال، على أن سام هاميل كان قد طبع ما وصف بأضخم أنطولوجيا شعرية مطبوعة حتى الآن. حيث ضمت ما يزيد عن 20.000 قصيدة لأكثر من 5300 شاعر بعدما ازدهرت الموجة، غير المرتب لها، كي تتجاوز حدود أمريكا وتضم شعراء من كل أرجاء العالم. قُدمت تلك القصائد إلى العديد من نواب البرلمان الأمريكي والكثير منها تم حفظه في سجلات الكونجرس.

---

[1]- جريدة "الأهالي" – مصر -2005/8/3

وتحولت تلك الموجة إلى منظمة تطوعية لها حضورها الفعّال تعتمد على المساهمات المادية للأصدقاء والأعضاء. ثم تم بعد ذلك إنشاء موقع على الإنترنت باسم "شعراء ضد الحرب" كي يستوعب هذا الكم الهائل من الاستجابات والقصائد غير المتوقعة وكذا الأخبار التي تناقلتها الصحف عن تلك الحركة منذ انطلاقها قبيل غزو العراق وحتى الآن.

حوّل شعراء أمريكا، من أصحاب حركة "شعراء ضد الحرب"، يوم 12 فبراير 2003 إلى يوم قومي سنوي للاحتجاج ليحلَّ محل "المهرجان السنوي للشعر" الذي كان ينظمه البيت الأبيض. عُقد منذ تاريخ تلك المبادرة وحتى الآن أكثر من خمسين ندوة احتجاج ووقعت العشرات من بيانات الشجب ومناهضة الحرب في أرجاء الولايات الأمريكية، وهذا ما يؤكد اختلاف توجهات الشارع الأمريكي عن نظامها الحاكم.

هذه المبادرة التي قام بها سام هاميل تعيد إلى الأذهان واقعةً مشابهة حدثت عام 1965 حين دعا ليندون بي جونسون مجموعة من الشعراء والكتّاب لحضور "مهرجان البيت الأبيض للفنون". أحدث روبرت لويل فضيحة دبلوماسية واجتماعية حين رفض الدعوة كنوع من الاحتجاج ضد حرب فيتنام ووقّع مجموعة من الكتّاب بيانا لرفض الحرب.

رسالة من الشعراء
إلى قادة الأمريكتين من أجل السلام والتقدم

"مار ديل بلاتا"هي إحدى المدن الساحلية بالأرجنتين، عقد فيها مؤتمر للقمة بين زعماء الأمريكتين من أجل إرساء قواعد السلام والتقدم. وقد تقدّم أعضاء منظمة "شعراء ضد الحرب" ببيان التماس للزعماء يشجبون فيه ممارسات العنف والقمع التي تنتهجها أمريكا ضد شعوب العالم الثالث. وهذا البيان مطروح على شبكة الإنترنت لاستقبال التوقيعات من كل شعراء العالم.

وفي التالي نص البيان الذي تقدم به الشعراء إلى زعماء الأمريكتين في مؤتمر القمة الرابع الذي عقد في مدينة "مار ديل بلاتا" Mar del Palata بالأرجنتين يومي 4، 5 نوفمبر 2005 :

السادة الأعزاء،

الشعرُ هو الحياة، الخيال، الحرية، الشعرُ هو الوعي الجماليّ للوجود. الشعرُ يقودنا عبر الدروب المختلفة أخذًا بأيدينا كي نكتشف أشواقنا وكي نحقق احتياجاتنا الروحية الأعلى.

الشعرُ هو الكلمة المتجسدة، مطعّمةً بتآخي رجال ونساءِ هذه القارة الغنيّة بمصادرها الطبيعية في كل أنواعها، بينما الملايين في العالم تعاني الجَور والجوع والمرض.

الشعر يشمئز من الموت ويكره مشهد بعثرة الزهور وتدمير الحقول. الشعر لا يؤمن بلغة السلاح، ولا يثق بالسياسات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تنتهجها المؤسسات العابرة للقوميات. ويرفض فرض الأنظمة والتقاليد من قِبَل الجانب القوي المهيمن على الجانب الأضعف.

الشعر، في هذه المناسبة، يطالب الزعماء المجتمعين في مؤتمر القمة هذا أن يضاعفوا جهودهم لترسيخ السلام في القارة وفي كل العالم، فإنهم بذلك، مدعومين بالتاريخ وبالإدراك الإنساني، يبنون روابط من الأخوة والتآزر الأصيل الفعّال بين شعوب القارة والعالم. التعاون أساسيٌّ من أجل التقدم، وبالتالي هو أساسيٌّ من أجل السلام.

الشعرُ، باسم أجمل قصائده، يسألكم برهانًا على أنكم تؤمنون به، ويلتمس منكم، بالنيابة عن كل شعوب الولايات المتحدة الأمريكية، أن توقفوا أية مشاريع عسكرية وأن ترفضوا أية طلبات حصانة أو استثناءات تحت مزاعم تباين الأوضاع من قِبل أية حكومة في العالم من أجل أعضاء قواتها المسلّحة.

توقيع الشعراء:

جماعة "شعراء ضد الحرب.

نموذج لإحدى القصائد المنشورة في الموقع للشاعر الأمريكي "كوري ووكر"

ضبابٌ أزرق

لم أتخيّل أبدًا
أن أراكَ على هذا النحو
يسيلُ الجوعُ فوق شفتيك المتشققتين
ويأتي صوتُك الخفيضُ مرتبكًا
غير واضح النبرات.

كلُّ قطعةٍ كسيحةٍ فيّ
تريدُ أن تنشلَك
وتغسلَك
وتعيدَك إلى الماضي المشرق.

لكن حياتي،
مثلما حياتك،
قد انفجرتْ
وتبعثرتْ إلى شظايا دقيقة.

كثيرٌ عليّ يا صديقي
كثيرٌ عليّ
ألا أستطيعَ، ولن أستطيعَ،
أن أمدَّ لك يدي.

فحياتي قد تهلك
إذا قدمتُ لك
صنيعًا
طيّبًا.
(أشعر بالدوار الآن)

كيف رضينا بهذا ؟

كيف قبلنا
الوحشيةَ التي انتشرتْ على يد الهمج،
ألم نتعود أن نرددَ دومًا
أن الأمر كان يجب أن يسيرَ في الطريق الآخر؟
لكنه كان هكذا بالفعل
قبل أن يعترض طريقَنا
ذلك الضبابُ الأزرقْ.

دهورٌ من الحروب الأنيقة
أتتْ بالغذاء المثلّج إلى أيادينا
وآلافٍ من الأقدام المربعة من الأرض
الأرضُ التي عليها يسير شبابُنا
ويتعلّمون
تحت مظلّة رعايتنا،
الآن
الدهورُ سقطت.

لم أفكر أبدًا أن أرى تلك التحديقة في عينيك
تحديقةٌ تطلُّ منها الأخوّة العتيقة
الأخوّةُ المتهدمة
وتسألُ:
كيف لم نضع حدًّا
لكل هذا؟

القلم وما يسطرون [1]

القلم والورقة

علاقتي بالقلم علاقة غريبة. القلمُ على مستوييه الماديّ والرمزي. مولعةٌ بالقلم. فهو في نظري أداةٌ ساحرة، أعمل جاهدةً في كلِّ مرةٍ أمسك به على ألا أفقد دهشتي منه.

واقع الحال تلك آليةٌ اعتنقتها منذ الصغَر، وإحدى الحيل الماكرة التي أعمدُ إليها طوال الوقت كي أُبقى على تواصلي المدهش بالوجود والموجودات. أقصد محاولة ألا أفقدَ الدهشةَ أبدًا. أتوق إلى أن أعيدَ علاقتي بالأشياء إلى حيث عهدي الأول بها. فمثلا كلما أنهيت مهاتفةً تليفونية، أتماكرُ على وعيي الشخصيّ كي أندهشَ كيف أنني سمعتُ منذ دقيقةٍ صوتًا يبعدُ عني مئات الأميال؟ وأظلُّ في حالِ نشوة بهذه التجربة الساحرة. وأهمسُ لنفسي: أنتِ الآن زرقاء اليمامة إذ تقفين في القاهرة وترين ما يحدث في بغداد عبر شاشة صغيرة! ثم أضغطُ زرَّ المروحةِ أو المكيّف، وأصدّق أنني ملكةٌ من عصر الباروك وأن ثمة من يحملون مروحاتٍ من ريش النعام ليبددوا حرارةَ الجوِّ من أجلي. أفعل ذلك لأنني لو فقدتُ الدهشةَ بالأشياء، اعتدتُها، ولو اعتدتُها مججتُها. فأعملُ دومًا على تجديدِ محبتي للوجود كيما أظلَّ في حال تواصل معه. وكي يظل الوجودُ منهلاً شعريًّا خصبًا ألجأُ إليه. هذا على مستوى الموجَودات الّتي أعيدُها سيرتَها الأولى. ولا يختلفُ الأمر كثيرًا على مستوى المجرداتِ والقيم، أطوي المسلّمات جانبًا وأتأملُ طزاجةَ الأمور لأراها بعينِ طفلةٍ مشدوهة بكلّ ما يحيط بها من غرائب ربما يراها الناس أمورًا معتادة.

أذكر أن أول كتاب قرأته حين انتظم وعيي كان رواية "أحدب نوتردام" للفرنسيّ العظيم فيكتور هيجو. لم أكن أعرف من هو هيجو هذا وقتئذ، لكن نشوةً اعتمرتني كوني الآن أبحرُ وأتجول داخل دماغ إنسان لا أراه. حين تقرأ كتابا فأنت تتجول بحريّةٍ داخل أروقة ودواليب دماغ كاتبه. هنا فهمت أن اللغة شيءٌ عبقري. ذاك أنها تحوّل الأفكار إلى

[1] – استطلاع أجرته جريدة "القاهرة" مع الأدباء حول علاقتهم بالقلم ولوحة مفاتيح الحاسوب

حروف وكلمات، لو قرأها آخر يعرف ما يدور في أدمغتنا! ! هكذا. تعودت أن أنظر إلى القلم بوصفه اختراعا مدهشًا، وهو كذلك على أية حال. ما تلك الأداة العجيبة التي تحوّل فضاء الورقة الخاوي ألوانًا وأشكالا؟ ثم ما هذه الخطوط الملتوية التي نكتبُها فتحوّل فكرةً مجرّدةً في عقولنا إلى كلماتٍ تنتقلُ إلى عقول أخرى، يقرءونها فيعرفون ما في أمخاخِنا؟ إن هذا إلا سحرٌ مبين. وهكذا لم ينفد أبدًا تقديسي للقلم. هذا على المستوى الرمزيّ والوظيفيّ، أما على المستوى الماديّ، فالأمر لا يقلُّ مطلقًا، فأنا أحب القلم إلى الحدِّ الذي يمكنني معه أن أختلسَ قلمًا يروق لي. لا أستطيعُ مقاومةَ قلمٍ جميل. واختلقتُ لنفسي نظريةً تبريريةً من أجل ألا أكون لصّةً في نظر نفسي: أقنعتُ نفسي أن سرقةَ الأقلامِ والكتبِ مشروعةٌ، مادامت هي وسيطًا ينقلُ الفكرة، ومادام انتقال الأفكار بين البشر مشروعًا، بل وواجبًا، فوسائط انتقال الأفكار مشاعةٌ بين الناس! وعرفَ عني الأصدقاء هذا وكثيرا ما أخفوا أقلامهم مني.

الكي بورد

دخلت، بوصفي مهندسةً معماريةً، عالمَ الحاسوب منذ الثمانينيات. استخدمتُه في التصميم المعماريّ والجرافيك. وحين احترفتُ الكتابةَ، كان حلاًّ مثاليًا في تحرير النصوص وإعادةِ تعديلها دون إزهاق أرواح الأوراق البريئة التي تدفع أرواحَها قربانًا لأخطائنا الإملائية والنحوية و"السَّهوية". هل ثمة ما يسمى "السهوية" من "يسهو"! أخذتني الكيبورد في أسرها حتى غدوتُ أكتبُ رأسًا على الحاسوب بغير مسودّاتٍ. لكنني استنقذت الشِّعرَ فقط من هذه المنحة التكنولوجية. المحنة. فقد أبَيْتُ أن أُدرجَ جلالَ الشعر وعذوبته ضمن جمودِ أزراره. ومازلت أكتبُ القصيدةَ بيدي وأشخبط وألخبط على الورق بقلمي، أرسم أشكالا بلا معنى، أكواخًا وأشجارًا، وشياطين، وملائكة، وأنهارًا وبراكين، حتى تستوي القصيدة كلِمًا سويًّا، ومن ثم أقومُ آخر الأمر بتبييضها على الحاسوب.

وفّر لي الكمبيوتر وسائلَ سهلةً للكتابةِ والتواصل مع الأدباءِ الآخرين عبرِ الانترنت، لكنه أخذ مني متعةَ الشخبطةِ على الورق والعبَثِ بنقائها. كما أخذَ ميزة أخرى كنت أمتلكُها يوما، وهي الخطُّ الجميل. فأنا عسراءُ، وكان لي يوما خطٌّ مميزٌ أنيقٌ على فوضاه، بدأ يزداد رداءة بالتدريج وبالتزامن مع استعمالي لوحة المفاتيح، حتى غدا الآن نغبشةً ربما أنا نفسي لا أستطيع فكَّ رموزها.

لا أنكرُ مزايا الحاسوب من سرعةٍ في الكتابةِ وتنضيدِ الحروف وأرشفةِ المواد وسهولة استعادتِها و تعديلِها أيضًا. ولا أنكرُ أنني غدوتُ أسيرةً لا حول لي ولا قوة بغير حاسوبي الوغد الأمين. لدرجة أنني قد أبكي لو تعطّلَ يومًا، لكن بوسعي أن أفخرَ بأنني أعتقتُ الشِّعرَ من عبوديته. فقصائدي مازالت تنعمُ برغَدِ الحرية والركض فوق ساحاتِ الورق الأبيض، بعيدًا عن الإلكترونات الزرقاء والبيكسيل والبايت والأزرار المنظّمة المرتّبة الأنيقة حدَّ العذاب.

عن المؤلفة

شاعرة مصرية. تخرجت في كلية الهندسة جامعة عين شمس قسم العمارة. عضو نقابة المهندسين المصريين، وعضو عامل باتحاد كتّاب مصر، واتحاد كتّاب الإنترنت العرب، وجمعية أمريكا اللاتينية لشعراء العالم، ودار الأدباء المصرية وجمعية كاتبات مصر ، ورابطة نساء مصر.

صدر لها:

– **نقرة إصبع** : شعر – الهيئة المصرية العامة للكتاب 2002 – سلسلة كتابات جديدة
– **على بعد سنتيمتر واحد من الأرض** : شعر – دار كاف نون 2003
– **قطاع طولي في الذاكرة** : شعر – الهيئة المصرية العامة للكتاب 2003
– **مشجوج بفأس** : شعر إنجليزي مترجم – آفاق عالمية – هيئة قصور الثقافة المصرية 2003
– **المشي بالمقلوب** : مجموعة قصية مترجمة – وزارة الثقافة اليمنية 2004
– **فوق كف امرأة** : شعر– ط 1 وزارة الثقافة اليمنية 2004– ط 2 الهيئة المصرية العامة للكتاب 2005
– **جيوبٌ مثقلة بالحجارة** : عن فرجينيا وولف – المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة 2005
– **قتل الأرانب** : مجموعة قصصية مترجمة – جون ريفنسكروفت – دار شرقيات القاهرة 2005
– **قارورة صمغ** : ديوان شعري– دار ميريت القاهرة 2006

قيد النشر :

"المُغنّي والحكّاء"– كتاب نقدي
"هؤلاء" – بورتريهات شخصية.

قيد الإعداد :
ترجمة مجموعة قصصية لفرجينيا وولف–المجلس الأعلى للثقافة–مصر

الموقع على الإنترنت http://www.f-naoot.com/
البريد الإلكتروني fatma_naoot@hotmail.com

فهرس